

## **Dobbel basstromme**

En analyse av fenomenets utvikling og praksis.

ANDREAS S. SJØEN

VEILEDER

Per Elias Drabløs

**Universitetet i Agder, 2021**

Fakultet for kunstfag





## Forord

Først vil jeg takke alle som har hjulpet meg med oppgaven. Takk til min veileder Per Elias Drabløs for gode spørsmål, innspill og til hjelp med formuleringer. Takk til mine informanter, Simon Phillips, Kenneth Kapstad, Kevin Kvåle, Baard Kolstad og Alex Rüdinger. Det er alltid hyggelig å prate musikk med lidenskapelige musikere som dere.

Jeg ønsker dessuten å takke mine trommelærere gjennom fem flotte år – Bruce Carl Rasmussen og Karl Oluf Wennerberg. Dere inspirerer meg til å spille trommer. Også takk til Jan Inge Nilsen for gode oppmuntringer og samtaler gjennom studieløpet – og for lån av basstrommen din det siste året. Den skal du få igjen snart.

Takk til universitetet for tilgang på øvingsrom, og mye konstruktivt innspill fra lærere. Takk til mine medstudenter og medmusikere. Jeg ser tilbake på flotte stunder sammen i lunsjpauser, på øvingsrommet, på scenen og i studio. Jeg gleder meg til fortsettelsen.

Takk til mamma og pappa, og resten av familien og venner, som lar meg holde på med musikk.

Andreas Skorpe Sjøen

21. april. 2021

Forord	3
<b>1 Innledning</b>	<b>7</b>
1.1 Trommesettets elementer og historie	7
1.2 Dobbel basstromme	8
1.3 Oppgavens struktur og avgrensning	9
<b>2 Metodologi</b>	<b>11</b>
2.1 Trommesett-transkripsjon	11
2.2 Frekvensanalyse	12
2.3 Intervju til empirisk datainnsamling	12
2.4 Intervjuobjektene	13
2.5 Innsider-perspektiv	14
<b>3 Rytmik for trommesettet</b>	<b>15</b>
3.1 Brufords spaker av kontroll	15
3.1.1 Tidsmessig kontroll	15
3.1.2 Metrisk kontroll	16
3.1.3 Dynamisk kontroll	16
3.1.4 Klanglig kontroll	17
3.2 Timekeeping i jazzen	17
3.3 Backbeat	18
3.4 Grunnlag for analyse og videre struktur	19
<b>4 Dobbel basstromme i jazzen</b>	<b>21</b>
4.1 Louie Bellson - «Skin Deep»	22
4.1.1 Tidsmessig kontroll	22
4.1.2 Metrisk kontroll	24
4.1.3 Dynamisk kontroll	25
4.1.4 Klanglig kontroll	25
4.2 Buddy Rich - Basstrommesolo	26
4.2.1 Tidsmessig kontroll	26
4.2.2 Metrisk kontroll	27
4.2.3 Dynamisk kontroll	28
4.2.4 Klanglig kontroll	28

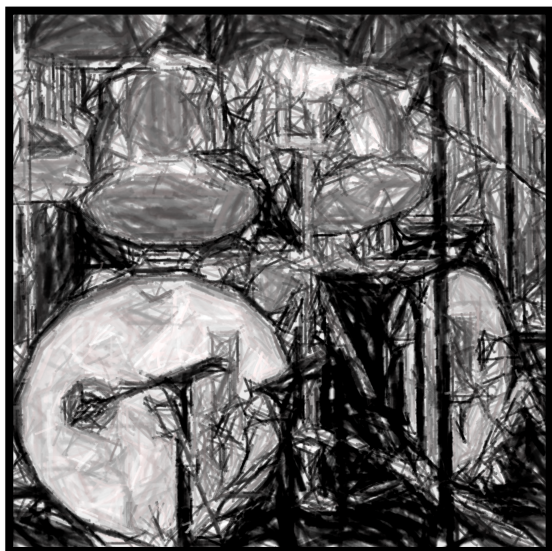


4.3	Oppsummering	29
<b>5</b>	<b><i>Dobbel basstromme i rocken</i></b>	<b>31</b>
5.1	Tidsmessig kontroll	33
5.1.1	Timekeeping med dobbel basstromme	33
5.1.2	Basstromme-shuffelen	35
5.1.3	Kontinuerlige sekstendeler som underdeling	36
5.2	Metrisk kontroll	38
5.2.1	Pattern-basert basstrommespill	38
5.2.2	Basstrommer i fills	41
5.3	Dynamisk og klanglig kontroll	42
5.3.1	Hvorfor to basstrommer?	43
5.3.2	Sammenligning av akustisk og syntetisk basstrommelyd	45
5.5	Oppsummering	47
<b>6</b>	<b><i>Dobbel basstromme i metallen</i></b>	<b>49</b>
6.1	Tidsmessig kontroll	50
6.1.1	«Skank beat» og «blast beat»	50
6.1.2	Graf for økende fotrapiditet	51
6.2	Metrisk kontroll	53
6.2.1	Basstrommer som del av komposisjonen	53
6.3	Dynamisk kontroll	55
6.3.1	Trigge basstromma: ja eller nei?	56
6.4	Klanglig kontroll	57
6.4.1	Basstrommer med «klikk» og sampling	57
6.4.2	«Hvorfor bruker du ikke bare dobbelpedal?»	58
6.5	Oppsummering	60
<b>7</b>	<b><i>Konklusjon</i></b>	<b>61</b>
	Litteraturliste	65
	Vedlegg	67
	Låtliste for utvikling av rapiditet	67



# 1 INNLEDNING

Hva er egentlig poenget med å ha to basstrommer? Og hva er egentlig forskjellen på å bruke to basstrommer og en dobbelpedal? Disse spørsmålene dukket plutselig opp en dag på øvingsrommet. På dette tidspunktet brukte jeg dobbelpedal, men hadde mest bruk for dette i metall-musikken jeg holdt på med. To basstrommer var aldri et alternativ – det er jo kanskje litt harry? Denne fordommen ble snudd på hodet da jeg fant et lydklipp på internettet av jazztrommeslager Buddy Rich, som spilte basstrommesolo med bare føttene. «Men dette var jo noe annet!», tenkte jeg, og begynte umiddelbart å lete etter ny inspirasjon. Jeg innså at de



kreative mulighetene ved å spille med to basstrommer i trommesettet var mange. Første gang jeg prøvde det ut ble jeg imponert over lyden. Basstrommene fikk puste bedre. Rytmemønstre, ostinater og polyrytmikk i føttene gav nå musikalsk sett større mening. «Det må jo være et stort kompromiss å bruke dobbelpedal», tenkte jeg, når forskjellen var så stor. Denne forskjellen kunne jo for eksempel forsterkes ved bruk av forskjellige størrelser eller stemninger i de to basstrommene. Jeg

begynte å undersøke fenomenets historie, men ble overrasket over at ikke flere moderne trommeslagere spiller med to basstrommer i dagens populærmusikk. Er dette bare av praktiske årsaker? Har det med sjangeren å gjøre? Misliker trommeslagere lyden av to basstrommer? Er det dobbelpedalens skyld? Jeg bestemte meg uansett for å undersøke fenomenet og denne type spørsmål i form av masteroppgaven som du leser nå. Oppgavens problemstilling er som følger: *Hvordan har bruken av doble basstrommer utviklet seg gjennom de siste 80 årene?*

## 1.1 Trommesettets elementer og historie

Trommesettets grunnelementer – basstrommen, skarptrommen og cymbalen, har en lang tradisjon innen europeisk militærmusikk. Skarptrommen, og dens spilletradisjon starter med sveitsiske soldater på 1400-tallet, mens basstrommen og cymbalen har opprinnelse fra Tyrkias Janitsjarstyrker på sent 1700-tallet (Brennan, 2020. S 16-18). Musikkteknologiske utviklinger

ved slutten av 1800-tallet gjorde det mulig for trommeslagere å spille basstromme med føttene – basstrommepedalen ble produsert allerede på 1840-tallet, og ble patentert i 1887<sup>1</sup>. Disse patentene var ikke spesielt gode, og heller ikke utbredt blant trommeslagere på denne tiden, da de vanligvis ble operert med hælen, og ikke var spesielt responsive (Brennan. 2020. S. 44-47). Trommeslagere utviklet teknikken «double drumming» – en måte å spille basstromme og skarptromme på stoler, som ved midten av 1880-tallet var ettertraktet i amerikanske teater i New York (Brennan. 2020. S. 32). Ludwigs patent fra 1909 gjorde det «enklere for trommeslagere å spille raskere tempi over lengre perioder uten utmattelse» (Aldridge, J. 1994. S. 7), og var dermed perfekt til ragtime-musikken som var populær på tidlig 1900-tallet (Brennan. 2020. s 47). Trommeslagere begynner etter hvert å inkorporere forskjellige lyder for å produsere nødvendige lydeffekter til forestillinger og stumfilmvisninger i teateret. Instrumentet blir omsider betegnet som «trap drum set» (Brennan. 2020. s.44), som også er hvor vi har begrepet trommesett fra.

«Dobbelpedalen» dukker også opp på markedet på 1920-tallet.<sup>2</sup> Disse pedalene var primitive, da de to fotbrettene var installert på én og samme pedal. Man måtte altså sitte med føttene inntil hverandre for å kunne utnytte mekanikken. På 70-tallet introduseres pedaler fra Sleichman Drum Company og Zalmer – Sistnevnte tilsvarer den moderne dobbelpedalen. De to fotbrettene blir nå separert nok til at man kan sitte med spredte bein, slik som de fleste dobbelpedaler gjør når man spiller moderne trommesett.

## 1.2 Dobbel basstromme

Bruk av flere basstrommer i trommesettet starter på 1940-tallet i USA. Louie Bellson fikk ideen om å ha to basstrommer i trommesettet allerede i 1938, og er derfor populært nevnt som pioneren av konseptet. I 1942 brukte han oppsettet for første gang med Ted Fio Ritos storband

---

<sup>1</sup> Den eldste eksisterende basstrommepedalen er bygd av Cornelius Ward i England i løpet av 1840-tallet (holder nå til i Keswick Museum), men designet var et engangstilfelle og ble aldri replisert. Den første patenterte basstrommepedalen er sannsynligvis av G. R. Olney fra St Louis, Missouri, i 1887 (Brennan. 2020. S. 50)

<sup>2</sup> Et av de tidligste designene jeg har funnet på nettet er Friscos design fra cirka 1924. Denne opereres med hælen, og var laget i tre (<https://www.hidehitters.com/pedals/frisco.html>). Sonors «Duplex» basstrommepedal er laget i nikkel, fra mellom 1927-1929 (<http://www.vintagesonor.com/footpedals-1900-1945/>).

(Bellson, Intervju med Smithsonian Institution, 2005). Det er for øvrig omdiskutert om Bellson faktisk var først. Ray McKinley er sagt å ha lagt til en ekstra basstromme i sitt oppsett i 1940, men forlot ideen da han fant ut at å spille konstante åttendeler i føttene ikke var svært musikalsk tilfredsstillende (Rondinelli, B; Lauren, M. 2000. s 72). Bellson forteller selv i et intervju at McKinley trolig spilte på basstrommene med håndholdte klubber, men at han begynte å spille med føttene etter å ha sett Bellson gjøre det først (Bellson, 2005 s. 18). Kanskje prøver Bellson å holde myten levende? Uansett er Louie Bellsons først ut med en offisiell lydfesting av dobbel basstromme, med innspillingen av låten «Skin Deep» med Duke Ellington i 1952.

Dobbel basstromme blir videre inkorporert i rocken fra slutten av 60-tallet med utøvere som Ginger Baker, Keith Moon og Mitch Mitchell. Musikken er høylytt, trommeslagere spiller sterkere enn før, trommesettet blir større, og nye stilarter utvikles i et høyt tempo. Utover 70-tallet blandes rock med jazz, og jazz med rock, og trommeslagere som Billy Cobham og Terry Bozzio tar stortrommene inn i et energisk uttrykk. Samtidig er det fremvekst av trommeslagere i retning mot 80-tallets tunge groove-tilnærming, blant annet Tommy Aldridge og Cozy Powell.

Tungrocken omfavner et mer ekstremt uttrykk på midten av 80-tallet – thrashmetall-band som Slayer, Venom og Possessed skriver satanistiske tekster, musikken går fortere enn noen gang, synging blir til skriking, og basstrommene går raskere for hvert år som går. Basstrommen får også mer plass i lydbildet, og påvirker veien mot det moderne lydidealet. I nyere tid er rapiditet og bruk av triggere med å påvirke måten trommeslagere spiller basstrommer på. Det er også fremvekst av prog-metall-band på 90- og 2000-tallet som gjør basstrommene til en større del av den rytmiske komposisjonen.

### **1.3 Oppgavens struktur og avgrensning**

Analysen er delt inn i tre deler, og belyser bruk av dobbel basstromme gjennom tre historiske perioder: Startfasen i jazzmusikken fra slutten av 40-tallet, mellomfasen i tungrocken fra slutten av 60-tallet, og metallmusikkens vekst fra midten av 80-tallet. I nyere tid har det vært fremvekst av trommeslagere som spiller to basstrommer med høyre fot. Denne oppgaven avgrenses derimot til den mest vanlige bruken av to basstrommer i trommesettet, hvor én basstromme spilles av høyre fot, og den andre spilles med venstre fot.

I neste kapittel går jeg gjennom oppgavens metoder, og beskriver min forskningstilnærming.



## 2 METODOLOGI

Etnomusikologi, eller musikkantropologi, er opptatt av å studere musikk, instrumenter, musikalske former og musikkens funksjoner i samfunnet (Ruud, E 2021). Alan P. Merriam (1964) definerer etnomusikologien som studium av musikk i kultur, og deler tradisjonen inn i tre stadier: (1) *innsamling av data*; (2) *analyse av dataen*; (3) *anvendelse av resultatene til relevante problemer* (Merriam, A. 1964. s 7-8). Jeg velger derfor å sammenfatte dataen som et eksempelstudie av dobbel basstromme i populærmusikken. Et eksempelstudie defineres som en inngående, mangesidig etterforskning, ved bruk av kvalitative forskningsmetoder, av et enkeltstående sosialt fenomen (Feagin, J; Orum, A; Sjoberg, G. 1991, s. 2). I oppgaven utnytter jeg derfor en blanding av flere forskningsmetoder, for å prøve å skape et nyansert bilde av fenomenets utvikling. Disse metodene består av transkripsjon, lytting, sound-analyse, intervju og litteraturstudium.

### 2.1 Trommesett-transkripsjon

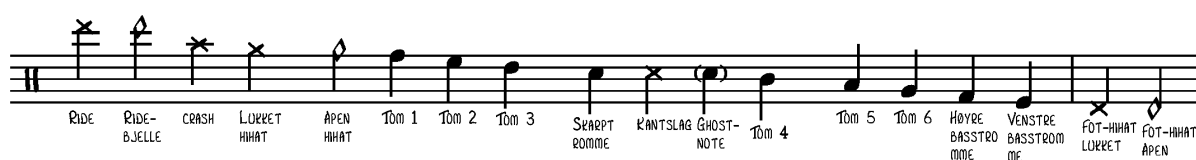
Musikktranskripsjon refererer til analyse av et akustisk musisk signal for å notere tonehøyde, starttid og varighet på lydkildene som oppstår (Klapuri A, 2006). I vestlig musikktradisjon bruker man notesymboler for å indikere disse parameterne. Notetranskripsjon av rytmer i trommesettet begrenses til metrisk informasjon som taktart og tempo, samt rytmens noteverdi, startpunkt, og lydkilde og slagtype (se figur 1 for hvordan jeg noterer trommesettets elementer i notebildet).

Notetranskripsjon har sine begrensninger som metode. Det er for eksempel vanskelig å demonstrere mikrotiming-messige variasjoner i en fremføring – et aspekt ved «groove» som blant annet Vijay Iyer fokuserer på i sin analyse av fenomenet<sup>3</sup>. Mitt eksempelstudium tar derimot ikke hensyn til mikrotiming-aspektet. En annen begrensning er notering av mikrodynamiske forskjeller i fremføringen (foruten bruk av ghost notes). Det finnes flere muligheter for å notere makrodynamiske forskjeller (for eksempel ved bruk av dynamikktegn

---

<sup>3</sup> Iyer, Vijay (1998). *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics*. Berkeley: University of California

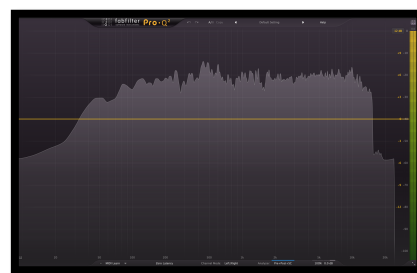
som «pianissimo» og «forte»). Den klanglige informasjonen i transkripsjonen er dessuten begrenset til lyd-kilden og slagtypen, og tar ikke i betraktning hvordan trommene er stemt eller mikset, eller hvilken slagteknikk som brukes av utøveren. Her velger jeg derfor å supplere med lytte-eksempler, sound-analyser, og eventuell informasjon om fremførelsen eller tradisjonen, for å gi et balansert inntrykk av rytmikkens kontekst.



Illustrasjon 1: Trommesettets elementer og slagtyper i notebildet

## 2.2 Frekvensanalyse

Frekvensanalyse handler om å representere et lydsignals frekvenser. Jeg bruker en spektrum-analyse i oppgaven, som gir en representasjon av et lydsignals amplitude (dB) i forskjellige frekvenser (Hz), i form av et visuelt spekter fra 0hz-20khz. Jeg bruker programvaren Fabfilter Pro Q2 i min analyse – denne gir en detaljert representasjon av lydens karakteristikk, eller klangfarge.



Illustrasjon 2: Frekvensanalyse

## 2.3 Intervju til empirisk datainnsamling

Kvalitativ forskning handler om å samle data, hvor forskeren leter etter inngående informasjon fra hva mennesker sier eller gjør (Drabløs, 2012). Hensikten med bruk av intervju i eksempelstudier kan være å utvikle kunnskap om generelle fenomener (Kvale, S. 1997 s. 94). Det kvalitative intervjuet bidrar derfor til et godt empirisk utgangspunkt i enkelte forskningsspørsmål. Jeg har gått i samtale med trommeslagere fra forskjellige musikalske bakgrunner – både med trommeslagere som bruker to basstrommer, og de som bruker dobbelpedal, og de som bruker begge deler. Jeg gjorde et utvalg av trommeslagere som jeg mener representerer bredden i fenomenet dobbel basstromme i dag, for å prøve å forstå bakgrunnen for deres valg. Intervjuene er semi-strukturerte – det vil si at jeg stilte forhåndsbestemte spørsmål, med rom for å stille utfyllings-spørsmål underveis i samtalen.



## 2.4 Intervjuobjektene

Simon Phillips (f. 1957) er en britisk trommeslager, mest kjent for å ha vært medlem av gruppen Toto fra 1992-2014. Han har jobbet som studiomusiker siden 70-tallet, og medvirker på innspillinger blant annet med Jeff Beck, The Who, og Judas Priest – en prominent studiomusiker, som dessuten har spilt med to basstrommer gjennom hele sin karriere.

Kenneth Kapstad (f. 1979) er en norsk trommeslager, og har spilt med blant annet hard-rock-bandene Spidergawd og Motorpsycho, og metallbandene Goat the Head, God Seed og Monolithic. Han er en prominent trommeslager i det norske svartmetallmiljøet, og har lenge har vært bruker av dobbelpedal i denne konteksten. Han medvirker også på viserock-innspillinger med blant annet låtskrivere Stein Torleif Bjella og Viktor Wilhelmsen, hvor han spiller med dobbel basstromme.

Kevin «Spektre» Kvåle (f. 1991) er en norsk trommeslager, og spiller med dødsmetallbandet Horizon Ablaze, og svartmetallbandet Gahls Wyrd. Sistnevnte vant Spellemannpris i 2019 i kategorien Metall for albumet *Ghosts Invited*. Kvåle bruker utelukkende to basstrommer, og har god innsikt i hva det vil si å spille metall med både akustisk basstrommelyd, samt trigger<sup>4</sup> basstrommelyd.

Alex Rüdinger (f. 1991) er en amerikansk trommeslager, og er en prominent «moderne» metall-trommeslager fra nyere tid. Han er kjent blant annet fra bandene Good Tiger, Threat Signal, The Faceless og Intronaut, og er for tiden trommeslager i deathcore-bandet Whitechapel. Rüdinger er regelmessig bruker av dobbelpedal og triggere i metallsjangeren.

Baard Kolstad (f. 1991) er en norsk trommeslager, kjent fra prog-rock-bandene Leprous og Rendezvous Point. Kolstad spiller utelukkende med dobbelpedal, og med akustisk basstrommelyd.

---

<sup>4</sup> Trommetrigger: Kontaktmikrofon som sender signal til en trommemodul, som kan avspille innspilte lyder.

## 2.5 Innsider-perspektiv

Jeg skriver oppgaven med et utgangspunkt som utøvende trommeslager, med mange års erfaring, både på øvingsrommet, på scenen, som student og lærer, og i studio. Dette gir meg en fordel som musikkforsker, da jeg har innsikt i det håndverksmessige ved å spille trommesett. Dette gir analysen større troverdighet enn om jeg hadde vært utenforstående musikkforsker.

I neste kapittel presenterer jeg min teoretiske innfallsvinkel. Jeg tar utgangspunkt i Bill Brufords (2018) fire spaker av kontroll, som beskriver trommesettets kreative muligheter i en musikalsk kontekst – disse blir referert til underveis i oppgaven.

## 3 RYTMIKK FOR TROMMESETTET

Trommesettet er et rytmisk instrument, noe som innebærer enkelte musikalske begrensninger. En rammetromme er uten definert tonehøyde, i motsetning til for eksempel strengeinstrumenter, eller melodisk perkusjon. Trommesettet er altså ikke begrenset til toneart i musikken, og har lite ansvar for det melodiske eller harmoniske i musikken. I kontrast finnes det perkusjonsinstrumenter med en tydelig tonehøyde, hvor det er viktig at trommen er stemt til musikkens tonika. Et eksempel på dette er «tabla» i indisk musikk.

### 3.1 Brufords spaker av kontroll

Hvilke musikalske forutsetninger har da en trommeslager? Bill Bruford (2018) skriver om rytmisk kreativitet i kontekst av å spille trommesett. Han sammenfatter rytmiske valg i form av fire parameter: (1) Tidsmessig kontroll, (2) Metrisk kontroll, (3) Dynamisk kontroll, og (4) Klanglig kontroll (Bruford, 2018. S. 99).

#### 3.1.1 Tidsmessig kontroll

Matthew Montfort (1985) sier at rytme har tre aspekter:

- (1) Tid
- (2) Bevegelse i tid
- (3) Manglende nøyaktig regelmessig bevegelse i tid

Nøyaktig regelmessig bevegelse i tid forstås som rytmikkens puls, og musikk uten puls er sagt å være fri rytme (Montfort, 1985. S. 3). I enkelte former for fri-improvisert musikk kan man oppleve at trommeslageren ikke forholder seg til en underliggende puls. Slike musikalske uttrykk forholder seg mer til andre aspekter ved rytmikk, som klang, dynamikk, og metrikk. Eksempler på slikt trommespill kan høres fra utøvere som for eksempel Jon Christensen<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Eksempel på fri rytme: Terje Rypdal, «Circles», *Descendre*, 1980, ECM 1144.

Målingen av tid er lineært: Den lever på en vertikal tidslinje – som på et noteark. Tidsmessig kontroll kan enkelt sammenfattes i noteverdier og tempo.

### 3.1.2 Metrisk kontroll

Metrikk kan defineres som et gjentakende mønster av spenninger eller aksenter som genererer musikkens slag eller puls (Bruford, 2018. S. 102). Metrisk kontroll handler altså om å skape form i det rytmiske. Rytmisk form dannes via betoning og repetisjon, og i musikk kommer metrikken til uttrykk gjennom taktart og periodeinndeling. Denne form for kontroll er kanskje et av de mest interessante, da rytmer har potensial for å fraseres i grupperinger. Stor grad av metrisk kontroll finner man i musikk med innslag av polyrytmikk og polymetrikk, eksempelvis i afrikanske og afrocubanske perkusjonsorkestre, eller som i ekstremmetallbandet Meshuggahs polymetriske riff. Trommeslagere som Terry Bozzio<sup>6</sup> utforsker dessuten måter å frasere melodiske ideer i sine trommesoloer, ved bruk av rytmiske fraseringer av notegrupperinger rundt trommesettet.

### 3.1.3 Dynamisk kontroll

Dynamisk kontroll omfatter evnen til å spille trommesettet på en balansert måte, og manipulere amplituden i hvert slag. Jeg skiller mellom mikrodynamikk og makrodynamikk. En tromme produserer forskjellige frekvensspekter alt etter hvilken dynamikk den spilles i. Dersom man spiller veldig hardt på en tromme, vil dette komprimere trommens dynamiske potensial – lyden får en tydelig transient, og mindre bassfrekvenser. Metalltrommeslageren Eloy Casagrande<sup>7</sup> spiller på takhøyden av trommesettets dynamiske kapasitet som musikkens dynamiske utgangspunkt, og viser derav liten grad av makrodynamikk. Derimot viser han stor grad av mikrodynamikk, i form av ghost notes<sup>8</sup> og diverse artikulasjoner mellom anslagene i

---

<sup>6</sup> Terry Bozzio (f. 1950): Amerikansk trommeslager. Har spilt for bl.a Frank Zappa, Missing Persons og UK.

<sup>7</sup> Eloy Casagrande (f. 1991): Brasiliansk trommeslager. Spiller i ekstremmetallbandet Sepultura.

<sup>8</sup> Ghost(ed) note: En svak tone, av og til knapt hørbar, eller en tone som er underforstått i stedet for hørt (Kernfeld, B. 2003). Noteres ofte i trommenotasjon med parentes rundt noten.

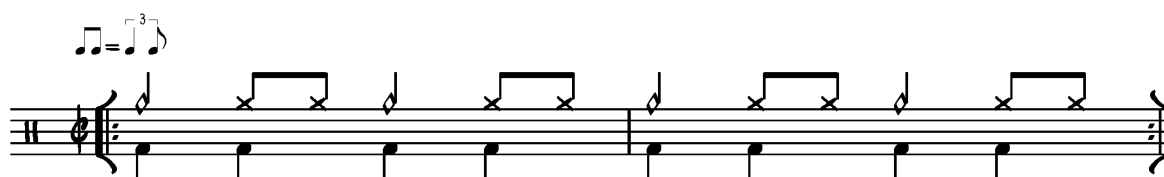
rytmikken. Derimot viser jazztrommeslageren Tony Williams<sup>9</sup> stor grad av makrodynamikk ved å spille fra svakt til sterkt gjennom en fremførelse, samt mikrodynamikk, da han artikulerer i hvert av de ulike makronivåene.

### 3.1.4 Klanglig kontroll

Klanglig kontroll handler om lydens klangfarge. Dette har gjerne med utstyret å gjøre: Hvilke trommestikker man bruker, og med hvilke frekvenser man velger å farge lydbildet med. Størst grad av klanglig kontroll finnes gjerne hos jazzmusikere, da de utforsker frekvensenes dynamiske potensial ved et svakere volum. Jazztrommeslager Thomas Strønen<sup>10</sup> spiller med stor klanglig kontroll, da han utforsker mikronyanser i trommesettets lyder. Dette er en av grunnene til at jazztrommeslagere foretrekker cymbaler med mange overtoner – de ønsker å utforske de klanglige mulighetene i teknikken sin.

## 3.2 Timekeeping i jazzen

Timekeeping er en måte å underbygge musikkens puls eller betoning – en form for tidsmessig kontroll. Basstrommen har lenge hatt en underbyggende rolle for å betone musikkens taktart – på 1900-tallet i New Orleans var takten ofte todelt, og basstrommen markerte taktslagene deretter. Etter hvert som jazzens senter forflytter seg til Chicago og New York, starter trommeslagere å utnytte basstrommen på en ny måte på innspillinger. De spiller nå fire slag i takten, som blir kalt «feathering», og er grunnpilaren i storbandmusikken på 30-tallet



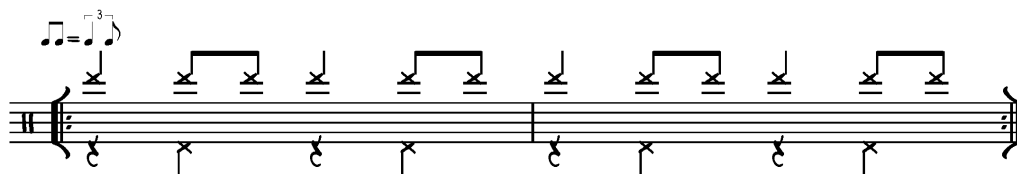
Eksempel 1. Feathering i basstrommen.

---

<sup>9</sup> Tony Williams (1945-1997): Amerikansk trommeslager og bandleder. Mest kjent fra Miles Davis kvintett på 60-tallet, og fusionbandet Lifetime.

<sup>10</sup> Thomas Strønen (f. 1972): Norsk trommeslager. Kjent fra bl.a Trondheim jazzorkester og Time is a Blind Guide.

Etter hvert som «bop»-musikken tar fatt på 40- og 50-tallet går trommeslagerne over til å bruke ride-cymbalen som timekeeper, og spiller ikke lenger med basstrommen over pulsslagene i like stor grad.<sup>11</sup>



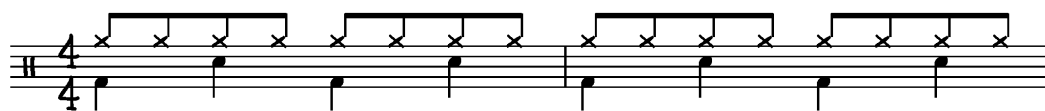
Eksempel 2. Bebop-timekeeping

Det er derfor et tydelig skille i hvordan jazztrommeslagere og for eksempel rock- og funktrommeslagere spiller timekeeping. Trommeslager Idris Muhammad forklarer det fint.

*«Most drummers play the top part of the drums, down. But I pay the bottom, up. Due to that, I got this rhythm, this bottom of the way I play that's so different from everybody» - Idris Muhammad (Intervju med All About Jazz, 2002)*

### 3.3 Backbeat

Å spille en backbeat betyr å spille jevnt fordelt skarptrommeslag over en groove, vanligvis på slag 2 og 4, men også på kun slag 3 (som blir kalt «half-time-groove»). Å betone rytmikken på slag 2 og 4 har eksistert gjennom hele populærmusikkhistorien, både i jazz, blues og roots-stiler, men kumulerer i rockens «straight åttendels groove». Backbeat-begrepet brukes for øvrig helst for å beskrive en groove hvor skarptrommen spilles hardt, og har tydelig betoningseffekt – noe som er typisk for rock, funk, og soul-musikk.

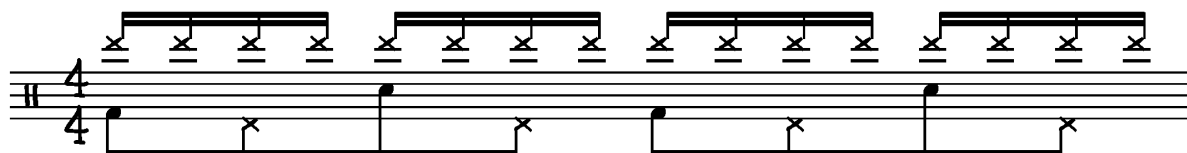


Eksempel 3: Rockegroove

---

<sup>11</sup> Sjekk ut Max Roachs komping på innspillingen med The Quartet of Charlie Parker, «Confirmation (Take 3/Master)», *Now's the Time*, 1953, UMG Recordings Inc.

I backbeat-orientert groove underdeles åttendeler, trioler, eller sekstendeler på en cymbal. Cymbalen får derfor timekeeper-rolle. Det er også vanlig at hihatn tramper pulsen eller slag 2 og 4.



Eksempel 4: Underdeling på cymbal, med hihat-figur i venstre fot

### 3.4 Grunnlag for analyse og videre struktur

I analysedelene vil jeg utforske Brufords 4 parameter for rytmisk kreativitet. Hvordan kommer disse parameterne til bruk i basstrommespillet fra de forskjellige periodene?

Analysen i kapittel 4 bruker utøverne Louie Bellson og Buddy Rich som eksempler. Grunnen til dette er at jeg ikke har funnet andre innspillinger fra denne perioden av trommeslagere som spiller med to basstrømmer. Disse to eksemplene gir derfor et troverdig bilde av hvordan fenomenet ble brukt i startfasen.

I kapittel 5 er bruken av dobbel basstromme mye mer utbredt fra et historisk perspektiv, og jeg velger derfor å hente inn eksempler for hvert rytmiske parameter, med utøvere fra jazzrocken og tungrocken. Hvert eksempel bruker gjerne en ny trommeslager som representerer en ny form for spill med dobbel basstromme. Disse eksemplene vil sammen skape et bilde av bredden av den musikalske kreativiteten i mellomfasen i oppgaven.

Kapittel 6 tar for seg metallmusikkens utvikling fra midten av 80-tallet, og hvordan basstrommene utnyttet i tråd med dette. Her tar jeg for meg blant annet diskusjoner rundt rapiditet, basstrommesound og triggering av basstromma, samt noen eksempler for hvordan basstrommene rent kreativt blir brukt i perioden.





## 4 DOBBEL BASSTROMME I JAZZEN

I 1937 gjør Gene Krupa suksess med hit-låten «Sing Sing Sing»<sup>12</sup>, og baner vei for trommeslagerens plass i rampelyset. Krupa selv fikk kjendisstatus i USA,<sup>13</sup> og det blir vanlig at storbandene dukker opp i kinofilmer. Trommeslagere blir viktige figurer i swingkulturen, og kjemper på ulike måter om oppmerksomhet i media. Etter hvert blir det populært med «drum battles» på TV, hvor trommeslagere får bevise for publikum hvem som er best til å spille trommer. To kjente rivaler er Buddy Rich og Louie Bellson – sistnevnte bruker to basstrommer, og det er hans gimmick<sup>14</sup>. Til en konsert plasserer han trommesettet på en roterende plattform, slik at publikum kan se at han ikke bare har én basstromme, men to.

*“[...] He’d press a button, and I’d go around. He didn’t stop me until my back was to the audience. Then the audience said, “Oh, he’s got two bass drums.” That opened up a new thing. [...] it was a good gimmick. It really was. It was a musical gimmick.» (Bellson, 2005)*

I en fremføring med sitt eget storband i New York i 1949, gjør Buddy Rich en maktdemonstrasjon – på midten av scenen venter to basstrommer og en stol. I neste øyeblikk spiller han en solo bare med føttene. Underlig nok står denne fremføringen igjen som en av musikkhistoriens mest imponerende fottekniske prestasjoner – til tross for at Rich aldri spilte på to basstrommer igjen. Dette sier kanskje noe om hvor mye «gimmick» fenomenet var i startfasen. Til tross for at trommiser som Bellson skapte et image med dobbel basstromme, var handlet det kanskje mest om dette.

*«I saw a picture of Louie Bellson with two bass drums, and I’m thinking: Wow, what are you gonna do with that? I wasn’t really that familiar with Louie Bellson’s playing, and*

---

<sup>12</sup> Benny Goodman and his Orchestra, “Sing Sing Sing”, *Sing Sing Sing*, 1937, Hollywood: Victor 36205

<sup>13</sup> Gene Krupa spilte trommer i flere storfilmer mellom 1936 og 1960. I filmen *The Gene Krupa Story* (Columbia Pictures, 1959), spiller skuespiller Sal Mineo hovedrollen som Krupa i et storslått drama om hans liv. <https://www.imdb.com/name/nm0472758/>

<sup>14</sup> Gimmick: Et triks eller redskap brukt for å tiltrekke virksomhet eller oppmerksomhet // En markedsføringsgimmick (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/gimmick>).

*what I did hear of it I really didn't hear a lot of two bass drums going on. (...)*” – Tommy Aldridge (Intervju med *The Sessions Panel* 2020)

Enten ble ikke basstrommenes kreative potensial utforsket nok, eller så var det ikke plass til den slags kreativ utfoldelse i musikken på denne tiden.

Hvilke musikalske tilnærminger hadde egentlig Louie Bellson og Buddy Rich til dobbel basstromme? Jeg vil se nærmere på to viktige lydfestingene fra disse to utøverne.

## 4.1 Louie Bellson – «Skin Deep»

«Skin Deep»<sup>15</sup> er en swing-låt skrevet for storband, utgitt i 1952. Fremførelsen spilles i cirka 200 BPM, og har en lengde på 6 minutter og 45 sekunder. Omtrent 4 og et halvt minutt av komposisjonen består av fri trommesolo – musikken er komponert som en «feature» for Bellsons virtuositet.

### 4.1.1 Tidsmessig kontroll

Første gang begge basstrommene brukes går musikken over i dobbelt tempo. Her spiller basstrommene åttendeler sammen med ride-cymbalen – en form for bebop-timekeeping. Dette eksempelet minner om feathering, men skiller seg ut av to viktige grunner: Basstrommene blir spilt hardt, og i dobbelt tempo. Kontrabassen spiller også fortsatt fjerdedelene i takten, og basstrommene har derfor en mer selvstendig rolle, og er mer provoserende enn vanlig feathering.

---

<sup>15</sup> Louie Bellson, «Skin Deep», *Ellington Uptown*, 1952, Columbia.

Eksempel 5: Dobling av ride-cymbal [1:22-1:30]

Bellsen spiller enkle rytmiske mønster, og bytter mellom åttendeler, fjerdedeler og trioler i hendene. Skarptrommen spiller ofte aksenter og ornamentikk i form av drags<sup>16</sup>. I Eksempel 3 spiller Bellsen alternerende åttendeler i føttene. Basstrommene spiller en type call/respons med trompetene.

Eksempel 6: Call & response i form av alternerende åttendeler

Generelt gjennom fremføringen er Bellsens fotteknikk jevn. I delene hvor begge basstrommene spilles, blir de alltid spilt alternert. Høyre fot brukes til komping og aksenter i arrangementet, mens venstre fot enten brukes som en alternativ lyd, eller for å doble underdelingen i timekeepingen. Basstrommene spilles aldri samtidig.

<sup>16</sup> Drag: Kort virvel inn til et slag. Se takt 11 i eksempel 5.

I finalen av den siste trommesoloen i stykket spiller basstrommene sekstendeler ved cirka 150 BPM (dette tilsvarer 450 sekstendeler i minuttet). Denne rapiditeten blir brukt som en effekt mot slutten av den avsluttende soloen, og låten ellers demonstrerer stort sett fjerdedeler eller åttendeler i 200 BPM.

#### 4.1.2 Metrisk kontroll

I solistiske deler tar rytmemønstrene utgangspunktet i hendene, mens basstromma spilles feathered som et underlag. Han komper sitt eget skarptrommespill.

I takt 15 og 16 blir derimot rytmikken frasert i en 3-slags gruppering. Aksentene spilles her tutti, mens basstrommene blir spilt alene. I takt 12, men også i flere deler av arrangementet, spiller høyre basstromme synkoper. Disse spilles kun sammen med blåserne og et crash-slag.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins at measure 11 and contains a series of eighth notes with accents, followed by a triplet of eighth notes. The bottom staff begins at measure 15 and features a similar rhythmic pattern with accents and a triplet. The notation is complex, with many notes and rests, and includes symbols for accents and triplets.

*Eksempel 7: Feathering, synkoper og rytmisk frasering*

I eksempel 6 spiller basstrommene en interessant motivisk frase. Motivet består av to fjerdedeler, første slag på høyre basstromme, og andre på venstre. Motivet blir så utviklet ved hjelp av åttendelsforskyvning. Denne måten å bruke basstrommene på skiller seg ut fra resten av stykket, da dette eksemplet gir basstrommene plass til å utvikle lengre fraser enn bare grupperinger. Da basstrommene også er stemt forskjellig, gir fraseringen en melodisk kvalitet i rytmikken.

The image shows a single staff of musical notation. It features a rhythmic motif consisting of eighth notes, with accents and a dynamic marking (>). The motif is repeated and then developed with a half-note shift (åttendelsforskyvning). The notation is clear and focuses on the rhythmic and melodic development of the motif.

*Eksempel 8: Motivisk utvikling*

### 4.1.3 Dynamisk kontroll

Bellson viser stor grad av makrodynamikk i spillet sitt. I deler av arrangementet hvor hele orkesteret spiller nedpå, spilles også basstrommen svakt. De to basstrommene spilles alltid i samme styrkegrad, men varierer i generell styrkegrad fra del til del. Det doble basstrommespillet viser altså stor makrodynamikk – men lite mikrodynamikk, foruten en jevn *decrecendo*. Når kun høyre basstromme brukes, forekommer mer mikrodynamikk i form av aksenter i samspill med skarptrommen. I forhold til resten av trommesettet har basstrommen ofte en underliggende støttende rolle i spillet. Bellson endrer basstrommenes balanse i trommesettet alt etter hvilken rolle han gir dem. I enkelte partier spiller basstrommene sterkere enn resten av trommene – spesielt i partiene hvor basstrommene spiller alternerende åttendeler.

### 4.1.4 Klanglig kontroll

Innspillingen er i mono (stereo-mikser ble ikke populært før midten av 50-tallet)<sup>17</sup>. Trommesettet er spilt inn med få mikrofoner, da lyden har mye naturlig romklang. Skarptrommen kommer tydelig frem i lydbildet (skarptrommen har størst volumpotensial), men lyden av basstrommene er mer direkte. Dette får meg til å tro at trommesettet sannsynligvis er spilt inn med én rom-mikrofon foran basstrommene. Lyden er naturlig, og er ikke prosessert med effekter eller hardt prosessert kompressor. Basstrommene er store, sannsynligvis 24x14 tommer. Dette gir dem en stor basslyd. De er også stemt ganske lyst, som også gir dem mye tone. Venstre basstromme har kortere tonelengde – den er sannsynligvis

---

<sup>17</sup> Stereoinnspillinger ble først reklamert i 1955 (<http://www.3dfilmarchive.com/first-year-of-stereo-records>).

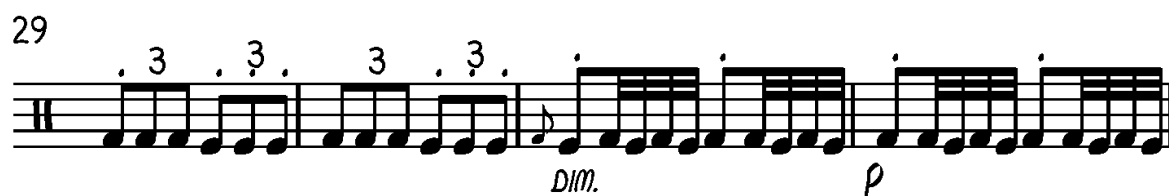
stemt noe mørkere enn høyre basstromme. Det er derfor tydelig å høre når begge basstrommene spilles. Basstrommene blir da en tydelig effekt, spesielt når de spilles alternerende.

## 4.2 Buddy Rich – Basstrommesolo

Denne basstrommesoloen er fra en uoffisiell innspilling fra Paramount Theater i New York i 1949<sup>18</sup>. Lydkvaliteten på innspillingen er så som så, men ettersom det bare er basstrommer på innspillingen, er det likevel mulig å høre hva som skjer spillemessig.

### 4.2.1 Tidsmessig kontroll

Soloen går i cirka 110 BPM, og han spiller kun basstrommer i fremføringen. Tempoet går på det tregeste i 100 BPM, og i de raskeste partiene 120 BPM. Figurene er ofte alternerende, og blir gruppert i enten sekstoler, åttendels-trioler eller jevne sekstendeler og åttendeler. Jevne sekstendelsvirvler måles på det raskeste til 170BPM, som tilsvarer 510 sekstendeler i minuttet. Han spiller for øvrig hurtige virvler i korte strekk, som her i takt 31. Slike virvler spilles ikke som en rapiditets-effekt, men heller for å underbygge aksentene.



Eksempel 9: Åttendelstrioler og virvler

Gjennomgående mønster i soloen er alternerende sekstoler, og jevne sekstendeler i ulike former. Teknikken er jevn i tid, og tempoet er stabilt innenfor hver gruppering. Tempoet går litt opp og ned fra del til del, men man får ikke opplevelsen av at tempoet er en teknisk utfordring. Alt flyter veldig bra.

---

<sup>18</sup> Buddy Rich, "Double Bass Drum Solo" 1949: <https://www.youtube.com/watch?v=g-zM45GpKiE>



Eksempel 10: Sekstoler og jevne sekstendeler

#### 4.2.2 Metrisk kontroll

Rich skaper stor helhetlig form i soloen. Etter 16 takter bytter han over til åttendelstrioler, og gir følelse av en B-del. De nye motivene som presenteres blir utviklet gjennom soloen, og hele soloen avsluttes med en sammenfatning av de rytmiske ideene, og soloens klimaks – en lang alternerende virvel. Rich spilte ofte slike former i sine solofremførelser. Han viser stor kontroll over musikkens helhet, og fremføringen oppleves som en helhetlig improvisatorisk etyde.

Takten er todelt. Dette blir tydeliggjort av rytmemønstrene som Rich spiller. De fleste rytmene blir gruppert konservativt innenfor taktarten. Fraseringene går sjelden over taktstreken i mer enn to takter. I midten av soloen gjør han for øvrig et unntak – Her utvikler han et sekstendelsmotiv ved å korte ned grupperingen, slik at rytmen blir frasert i grupper på 3. Dette bidrar til at rytmen forskyves over taktstreken og gir en polyrytmisk effekt.



Eksempel 11: Rytmisk frasering

Bruken av rudimentelle slagteknikker er gjennomgående i soloen. I takt 3 i eksempel 12 spilles en tre-slags «ruff»<sup>19</sup>. I takt 4 spilles en variasjon av rudimentet «flamacue». Dette rudimentet kjennetegnes ved et «flam-tap»<sup>20</sup>, etterfulgt av en aksent, to enkeltslag, og en aksent.

Denne typen rytmemønster er gjennomgående i soloen.

<sup>19</sup> «Ruff»: En virvel som spilles inn mot et slag som ornamentikk. En ruff består som regel av tre eller fire slag.

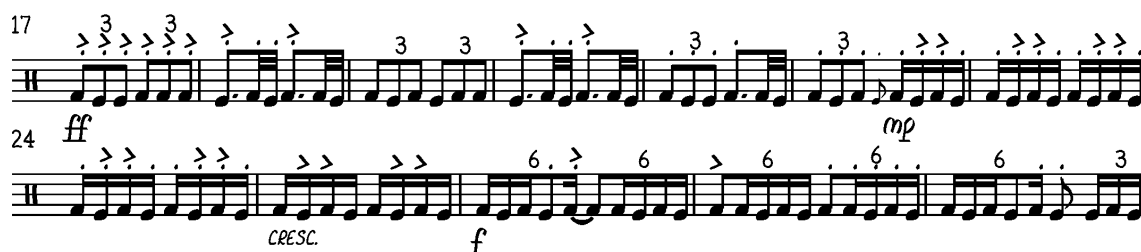
<sup>20</sup> «Flam»: et svakt spilt slag som spilles før hovedslaget. Flammet blir notert som ornamentikk, da de vanligvis kommer veldig tett opp mot hovedslaget.



Eksempel 12: Ruffs og rudimentelle grupperinger

### 4.2.3 Dynamisk kontroll

Richs dynamiske kontroll er tydelig både på mikro- og makronivå. Dramaturgien i fremførelsen kommer av at Rich spiller både sterkt og svakt fra del til del (makrodynamikk), men også aktivt bruker aksenter i spillet sitt (mikrodynamikk).



Eksempel 13: Mikro- og makrodynamikk

### 4.2.4 Klanglig kontroll

Basstrommene har relativt lik lyd. De er stemt ganske likt, og har liknende lydfarge. De er sannsynligvis i samme størrelser, da Buddy gjennom sin karriere oftest spilte på 24x14 basstrommer. Lyden er varm og med kort tonelengde. Det er mye mellomtone i lyden, og fokusert basstone. En måte han manipulerer lyden av basstrommen sin er ved å spille «inn i skinnet», og «ut av skinnet». Å spille inn i skinnet betyr at basstrommehammeren lenes inn i skinnet etter endt slag. Å spille ut av skinnet betyr at hammeren ikke lener seg mot skinnet, men bortimot spretter tilbake til slagets startpunkt. Lyden av å spille inn i skinnet blir mer lukket, og jeg har hørt trommeslagere si at dette kveler lyden av basstromma. Dette stemmer for øvrig, da bassfrekvensens tonelengde blir veldig kort. Effekten man får er da at diskanten og transienten blir mer tydelig. Rich utnytter denne effekten litt på samme måte som han spiller rim-shots på skarptrommen. Slagene hvor Rich spiller inn i skinnet er markert med stakkato-symbol.





Eksempel 14: Spille inn og ut av skinnet

### 4.3 Oppsummering

Rytmemønstrene fra startfasen viser stor kreativ bredde. Buddy Rich har hurtig og jevn fotteknikk, og har stor kontroll over rudimenter og artikulasjon. Louis Bellson viser ikke like mye tidsmessig kontroll, da han hovedsakelig spiller alternerende fotmønster som underlag eller enkle call/response-effekter med åttendeler.

Trommesettets funksjon i storbandmusikken er preget av timekeeping i basstrommen, som også sammenfatter den metriske kontrollen fra denne perioden. Musikken er komponert på en måte som tilsier at basstrommen skal spille fjerdedelene i musikken, og tidvis være med på arrangerte synkoper sammen med resten av orkesteret. Dette gir riktignok stor kreativ utfoldelse til håndteknikk, og skarptrommevirtuositet. Basstrommen hadde derimot ikke en utpreget rolle i det musikalske uttrykket. Buddy Rich viser en kreativ frihet (som de fleste utøvere i de neste kapitlene kunne drømt om), men spiller ikke med dobbel basstromme i kontekst av en låt. Han spilte dessuten aldri med dobbel basstromme igjen – som beviser hvor lite han mente musikken trengte det.

Startfasen skiller seg ut ved sin dynamiske kontroll. Både Bellson og Rich spiller med stor makrodynamikk, og Rich har en særdeles stor mikrodynamikk i sitt basstrommespill.

Den klanglige kontrollen kommer mest til syne ved at innspillingene ikke bruker nærmikrofoner. Det er bortimot ingen prosessering på innspillingene. Trommeslagerens ansvar for egen klang er derfor veldig stor, da studioteknologien er mer som en dokumentasjon av den faktiske lyden, og ikke gir mange muligheter for å endre trommesettets klanglige karakter.

I neste kapittel utforsker jeg bruk av dobbel basstromme i tungrocken og jazzrocken fra slutten av 60-tallet, og frem til 80-tallet. Kapittelet er lagt opp som én overliggende sak for mellomperioden, med flere utøvereksempler for hvert av de rytmiske parameterne. Jeg synes ikke det er hensiktsmessig å kun studere noen få utøvere, da bruken av dobbel basstromme øker betraktelig i denne perioden. Kapittelet kan derfor ikke sees på som en helhetlig

demonstrasjon av disse utøverne som individer, men bortimot som en representasjon av den kreative bredden for bruk av dobbel basstromme i disse ofte tett tilknyttede stilartene.

## 5 DOBBEL BASSTROMME I ROCKEN

Dobbel basstromme i populærmusikken har sin storhetstid på slutten av 60-tallet, og ved starten av 70-tallet. Blant annet utnyttet utøvere som Keith Moon<sup>21</sup>, Ginger Baker<sup>22</sup>, Mitch Mitchell<sup>23</sup>, Tommy Aldridge<sup>24</sup>, Cozy Powell<sup>25</sup> og Carmine Appice<sup>26</sup> to basstrommer som en viktig del av deres sound og scenefremtredelse. 60-tallet så en stor utvikling i det musikkteknologiske. PA-systemet, samt forsterkere med stort volumpotensial, gitarpedaler og mikrofonteknologi er i stadig utvikling. Forsterket musikk blir normativt, og grupper som The Jimi Hendrix Experience og The Who står i spissen for at rock kan være høylytt. Da andre band kanskje ønsket å spille høyt tidligere, gjorde utstyret det nå mulig å gjøre store stadion-opptredener<sup>27</sup>.

*“And you can see that in the history of Rock 'n' roll, in the late 60s as rock groups in England got more popular and started making a little bit more money, and they wanted to make a bigger impact, and they wanted to make more noise, it wasn't just the drummer. It was actually the guitar player and the bass player. They were, you know, buying 4x12s. two 4x12s. The bass player was using larger cabinets. And then the drummer kind of had to keep up in a volume way. I mean, even in my experience as a young player, I had to start playing louder. I had to start using different sticks. And of course, the drum kit grew. And that's because we now had a van, with somebody to drive it, with all the gear in it, you know? So a lot of it, in terms of why you see double bass drum kits with rock bands,*

---

<sup>21</sup> Keith Moon (1946-1978): Britisk trommeslager fra bandet The Who. Moon var blant de første til å bruke doble basstrommer i sitt oppsett. Han er populært kjent for å ødelegge instrumentene sine i slutten av konsertene han spilte, både ved å kaste dem rundt på scenen, og med bruk av dynamitt.

<sup>22</sup> Ginger Baker (1939-2019): Britisk trommeslager, kjent fra bandene Cream, og Blind Faith. Sammen med Keith Moon var han blant de første til å bruke to basstrommer.

<sup>23</sup> Mitch Mitchell (1946-2008): Britisk trommeslager, mest kjent fra bandet the Jimi Hendrix Experience.

<sup>24</sup> Tommy Aldridge (1950-): Amerikansk trommeslager, kjent fra bandene Black Oak Arkansas, Whitesnake, og Ozzy Osbourne.

<sup>25</sup> Cozy Powell (1947-1998): Britisk trommeslager, kjent fra bandene Rainbow, Black Sabbath, og Whitesnake.

<sup>26</sup> Carmine Appice (1946-): Amerikansk trommeslager, kjent fra bandene Vanilla Fudge, Cactus og Beck.

<sup>27</sup> The Beatles sluttet etter hvert å spille live, ettersom fanatiske publikummere ble så høylytte at de overdøvet instrumentene på scenen. Bandet fokuserte videre kun på studio-spilling.

*you see tiny kits with jazz bands – I believe is one more of logistics than the actual playing, in a big part, you know?» (Intervju med Simon Phillips 19.01.21).*

Tidlig på 70-tallet begynner jazzmusikere som Miles Davis og Chick Corea å inkorporere rockelementer i sin musikk, og rockemusikere som Frank Zappa og Soft Machine inkorporerer jazzelementer. Jazzen blir elektrisk, og rocken utvikles i både en psykedelisk og progressiv retning. Trommeslagere fra denne bølgen er blant annet Billy Cobham<sup>28</sup>, Narada M. Walden<sup>29</sup>, Terry Bozzio, Vinnie Colaiuta<sup>30</sup> og Simon Phillips.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Billy Cobham (f. 1944): Amerikansk trommeslager. Har spilt for bl.a Miles Davis og Mahavishnu Orchestra.

<sup>29</sup> Narada Michael Walden (f. 1952): Amerikansk trommeslager. Har spilt for bl.a Mahavishnu Orchestra, Jeff Beck og Weather Report.

<sup>30</sup> Vinnie Colaiuta (f. 1956): Amerikansk trommeslager. Har spilt for bl.a Frank Zappa, Sting og Jeff Beck.

<sup>31</sup> Simon Phillips (f. 1957): Britisk trommeslager. Har spilt for bl. a The Who, Toto og Jeff Beck.

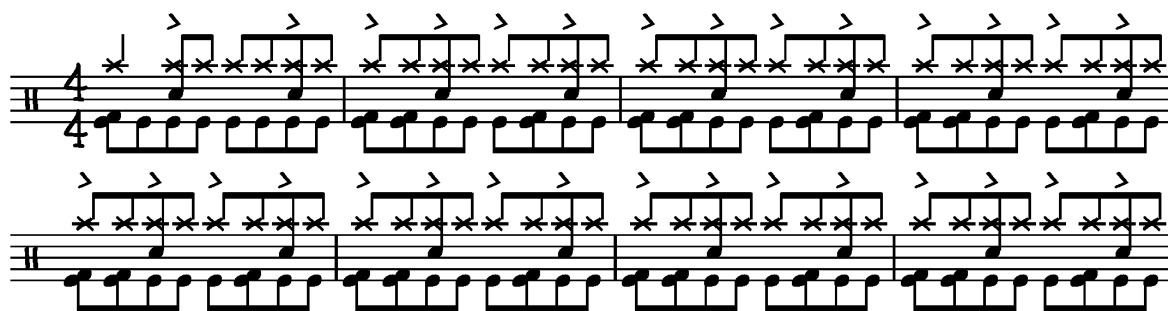
## 5.1 Tidsmessig kontroll

Tidsmessig kontroll handler som nevnt om hvordan man forholder seg til rytmikkens puls. En måte de fleste trommeslagere gjør dette er ved å spille timekeeping, og da i rocken spesielt med cymbalene. Trommeslageren John Bonham spilte ofte timekeeping på hihat med høyre hånd, men spiller også en del mønstre på kubjeller og ride-cymbal, hvor venstre fot tar over timekeeper-rollen, ved å trampe hihatet. Et godt eksempel på dette er Bonhams groove i «Good Times Bad Times» (*Led Zeppelin*, 1969, Atlantic). Hvordan overføres timekeeping og tidsmessig kontroll til bruk av dobbel basstromme?

### 5.1.1 Timekeeping med dobbel basstromme

Ettersom fot-hihat-metodikken er utbredt i tungrocken på denne tiden, er det naturlig at flere trommeslagere bruker denne teknikken på sin venstre basstromme. Timekeeping i basstrommene finnes allerede i jazzen, i form av feathering, men også ved å markere taktartens lette betoning, og da typisk slag 2 og 4. Jeg vil ta for meg to tilfeller av hvordan denne metodikken overføres til to basstrommer, med utøverne Ginger Baker og Keith Moon.

I låten «Those Were the Days»<sup>32</sup> spiller Ginger Baker feathering i venstre fot, mens han aksentuerer enkelte slag i takten med høyre fot. Dette gjør at slagene i høyre basstromme blir spilt samtidig med den venstre basstrommen. Dette gir et originalt sound.



The image shows a musical score for a double bass drum pattern in 4/4 time. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 4/4 time signature. The notation shows a complex rhythmic pattern with many notes and rests, including accents and dynamic markings. The pattern is repeated across four measures.

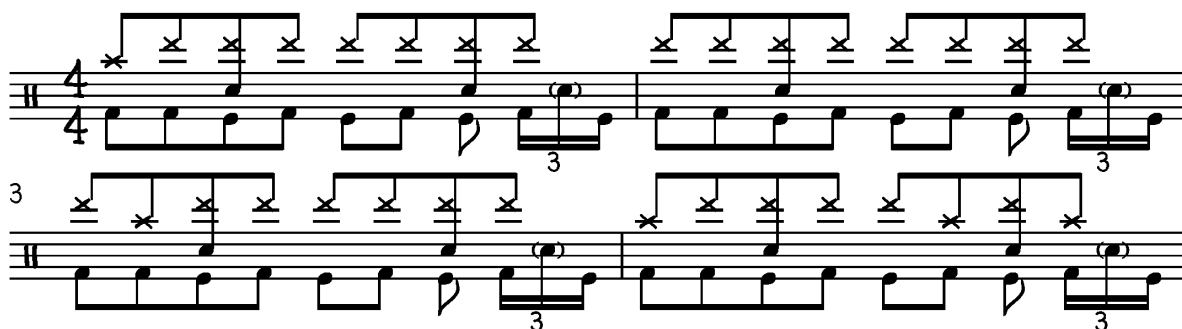
Eksempel 15. «Those Were the Days» [1:33-1:54]

<sup>32</sup> G. Baker; M. Taylor, «Those Were the Days», *Wheels of Fire*, 1968, Polydor Records.

Dette soundet har trommeslageren Kenneth Kapstad prøvd å emulere i sitt spill. Samtidighetsaspektet er noe som helst gir mening dersom man har to basstrommer, og ikke dobbelpedal.

*«Jeg hadde ikke to basstrommer for å spille takatakataka, men rett og slett for å ha to forskjellige lydkilder – ikke at de skulle låte så veldig forskjellig, men at det er to lyder som kan klinge over hverandre. For eksempel, det å spille på begge basstrommene samtidig, det har en spesiell sound. Det får du ikke til med en dobbelpedal. Da kveler du all lyden» (Intervju med Kenneth Kapstad, 02.03.21)*

I et live-opptak av «Shakin' All Over»<sup>33</sup> spiller Keith Moon alternerende åttendeler ledet med venstre fot. I siste åttendel av hver takt spiller han et trommefill med begge basstrommene, som gjør at han lander på høyre fot i neste takt. Han spiller da to åttendeler i høyre fot, for å så bytte om til venstre fot i slag to.

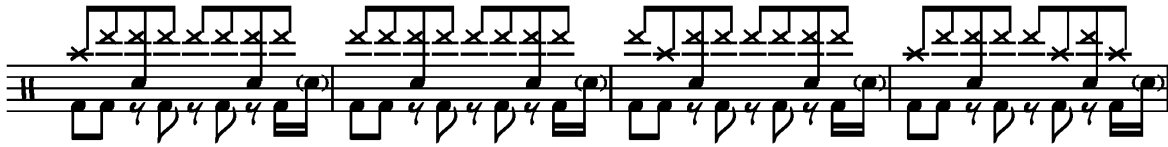


*Eksempel 16: Keith Moon – “Shakin All Over” Live 1970 [32:36-32:43])*

For å tydeliggjøre hvordan fothihat-metoden blir overført til venstre basstromme, har jeg notert den samme grooven uten venstre basstromme i eksempel 17. Det er da tydelig at venstre basstromme blir som et tillegg for hvordan Moon ville spilt grooven selv uten to basstrommer. Venstre basstromme bidrar derfor til et større driv, og mer fokus på groovens underdeling.

---

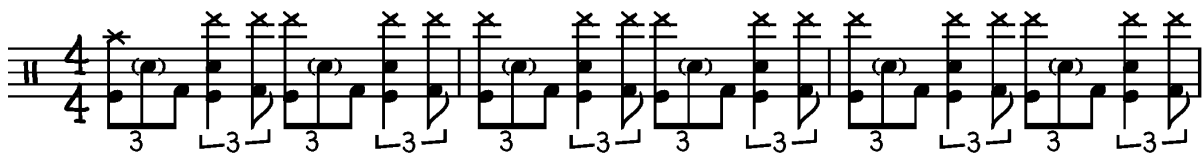
<sup>33</sup> The Who, “Shakin’ All Over”, *Live at the Isle of Wight Festival 1970*, 1996, Columbia/Legacy.



Eksempel 17: «Shakin' All Over» – Forslag til versjon uten venstre basstromme

## 5.1.2 Basstromme-shuffelen

Vi har etablert at basstrommen ofte spilles på pulsslagene i både jazz og rock, både med høyre og venstre fot. En annen måte dette blir inkorporert på er i den populære basstrommeshuffelen som er å høre på blant annet Billy Cobhams «Quadrant 4»<sup>34</sup>, Carmine Appices «Parchman Farm»<sup>35</sup>, Alex Van Halens «Hot for Teacher»<sup>36</sup>, og Simon Phillips' «Space Boogie»<sup>37</sup>. Basstrommene alternerer triolmodulerte åttendeler, med det første slaget på musikkens pulsslag. Blant annet i Space Boogie blir pulsslagene ledet med venstre fot, og jeg har grunn til å tro at dette også er normen for denne type groove. – selv om det finnes unntak for regelen<sup>38</sup>.



Eksempel 18. «Quadrant 4» [1:18-1:33]

I alle låteksemlene pumper også bassgitaren konsekvent fjerdedelene i takten, som forsterker den drivende effekten av en basstrommeshuffel. *Space Boogie* skiller seg ut fra resten av eksemplene da dette riffet har 7 slag i takten.

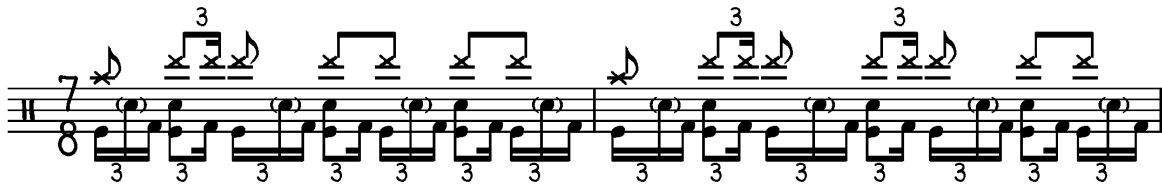
<sup>34</sup> Billy Cobham, «Quadrant 4», *Spectrum*, 1973, Atlantic Records

<sup>35</sup> Cactus, «Parchman Farm», *Cactus*, 1970, Atco Records

<sup>36</sup> Van Halen, «Hot for Teacher», *1984*, 1984, Warner Records

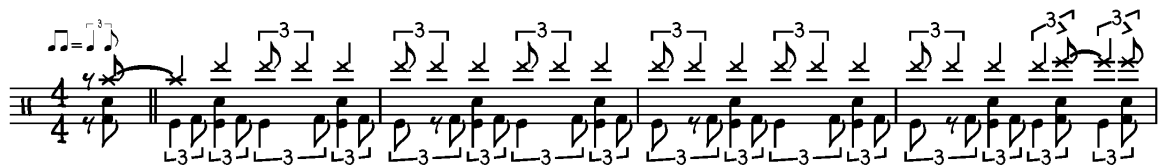
<sup>37</sup> Jeff Beck, «Space Boogie», *There and Back*, 1980, Epic Records

<sup>38</sup> Trommeslager Gregg Bissonette forteller at han synes det er mest naturlig å lede med sin venstre fot (<https://www.youtube.com/watch?v=uMLa9EnkQro>). Simon Phillips leder Space Boogie med sin venstre fot (<https://www.youtube.com/watch?v=zSO7IIQKLBg>). Enkelte trommeslagere jeg har sett spille grooven leder pulsslagene med sin høyre fot, men jeg velger å tro at disse tilfellene er unntak for standarden.



Eksempel 19: *Space Boogie*

Van Halens «Hot for Teachers» variant skiller seg kanskje mest ut, da den ikke har ghost notes i skarp, men i ride-cymbal.



Eksempel 20: «Hot for Teacher»

### 5.1.3 Kontinuerlige sekstendeler som underdeling

Kanskje den mest åpenbare bruken av dobbel basstromme er ved alternerende sekstendeler. I «Birds of Fire»<sup>39</sup> spilles basstrommene som et kontinuerlig teppe av sekstendeler gjennom låtens 9/8-groove. Trommeslageren er Billy Cobham.

---

<sup>39</sup> Mahavishnu Orchestra, «Birds of Fire», *Birds of Fire*, 1973, Columbia Records



Eksempel 21: «Birds of Fire»

Selve riffet er gruppert 4+5, men trommene betoner takten på en annen måte. Skarptrommemarkeringen i første gruppering spilles på det fjerde slaget, som gir en følelse av at trommene grupperer 3+3+3. En mer tradisjonell backbeat-orientert versjon ville markert jevnt underdelte slag i hver gruppering – typisk på slag 2 og 4. Cobhams skarptrommespill bidrar til en mer flytende taktartsfølelse, da backbeaten ikke er jevnt fordelt i riffets komposisjon. Cobham underdeler også veldig mye generelt i spillet sitt. Han fyller ut med ride-spilling og «ghosting»<sup>40</sup> i skarp. Dette likner mer på noe en funk-trommeslager ville gjort for å fylle ut sekstendelene i rytmikken. Legg også merke til aksentueringen av den siste sekstendelen i hver takt med crash-cymbal. Han har en jevn lyd i basstrommene, som bidrar til et teppe av underdeling for grooven.

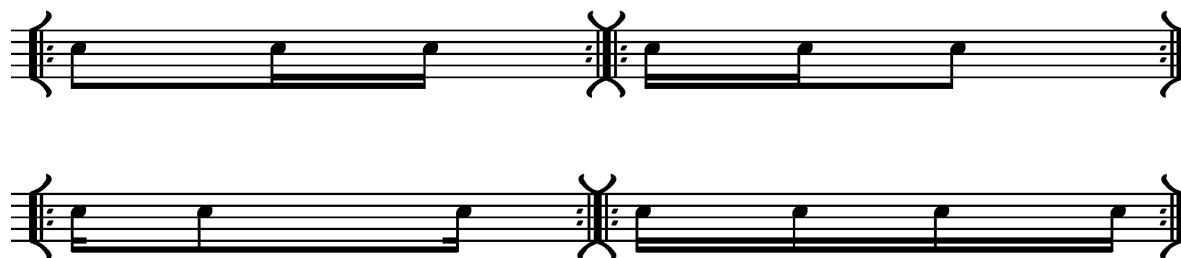
*«He was just playing 16th notes. But it was beautiful even. And every time I'd heard double bass drums before you heard one bass drum, and you heard the other – they were very distinctly different. And it made the music sound lumpy. It made it like 'Oh, that's really a feature, but not a nice one'. It's not musical to me.» (Intervju med Simon Phillips 19.01.21).*

---

<sup>40</sup> Ghost note: et svakt slag på skarptrommen som spilles mellom hver backbeat, og ofte lineært mellom hendene.

## 5.2 Metrisk kontroll

En trommeslagers tidsmessige kontroll kommer til syne i de rytmemønstrene han spiller. Men måten man anvender disse rytmemønstrene handler om den metriske kontrollen. For eksempel baseres «rudimenter», ofte på en bestemt håndrekkefølge (også kalt «sticking»), som enkelt kan anvendes i en taktart, og det jeg kaller «pattern-basert» trommespill tar utgangspunkt i noteverdier samlet i en bestemt gruppering, og ikke det håndverksmessige ved å spille rytmen. Pattern-basert trommespill handler om anvendelse av slike grupperinger over tid. Her er noen eksempler på vanlige rytmemønstre:



*Eksempel 22: Vanlige rytmemønstre*

### 5.2.1 Pattern-basert basstrommespill

Patternbasert trommespill er som sagt ikke låst til bestemte håndrekkefølger, og kan derfor variere fra person til person. Når det gjelder bruk av patterns i basstrommene, kommer dette til uttrykk i korrelasjon med backbeaten. Eksempel 23 viser rytmemønstrene i Tommy Aldridges innspilling av «Gravel Roads»<sup>41</sup>. Her har jeg notert mønstrene uten orkestreringen, og uten puls-timekeeping i hihat.

---

<sup>41</sup> Black Oak Arkansas, «Gravel Roads», *If an Angel Came to See You, Would You Make Her Feel at Home?*, 1972, Atco records.

Eksempel 23: Gravel Roads patterns

Aldridges valg av rytmemønster gir god plass til groovens backbeat – legg merke til hvordan mønstrene i slag to og fire konsekvent starter med en åttendel. Han viser en tydelig fraseringssevne med hensyn til backbeaten, som forsterker musikkens følelse av groove og taktart.

Eksempel 24. Gravel Roads [0:48-1:04]

Et liknende tilfelle kan høres i «Had to Cry Today»<sup>42</sup>, hvor Ginger Baker tidvis doubler gitarriffet i føttene. Tempoet er ikke spesielt hurtig, og man kan da stille spørsmålet om riffet kunne bli spilt med bare én fot? Sannsynligvis. Men jeg vil påstå at å spille alle meloditonene med basstrommen over en backbeat ikke føles spesielt intuitivt som trommeslager. To basstrommer gir en større kontroll over dynamikken og klangen i basstrommen, da de får synge over hverandre. Dette gir grooven en «laid back» feel, og er et tidlig eksempel på kreativ bruk av to basstrommer i rocken. Å spille unisont mellom basstrommer og gitarriff blir hyppig brukt av prog-metall-band som Dream Theater og Symphony X på 90-tallet. I dette tilfellet har ikke trommeslagerens rytmikk bare timekeeper-funksjon, men er større grad også en del av komposisjonen. Baker viser forståelse av motivisk spill med basstrommene, som er en viktig del av det metriske i musikken.

The image displays a musical score for the song "Had to Cry Today" by Blind Faith. It consists of three systems of music. Each system features two bass staves (bass clef) and one guitar staff (treble clef). The guitar staff shows a complex, fast-moving riff with many sixteenth notes and slurs. The two bass staves play a similar, highly rhythmic pattern, often mirroring the guitar riff's melodic lines. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Eksempel 25. "Had to Cry Today" [2:30-2:54]

<sup>42</sup> Blind Faith, «Had to Cry Today», *Blind Faith*, 1969, Polydor Records.

## 5.2.2 Basstrømmer i fills

Et trommefill er en kort, improvisatorisk overgang mellom deler i en låt. Bruk av dobbel basstromme i fills er utbredt både blant trommeslagere med to basstrømmer, og med dobbelpedal – enkelte velger å utelukkende bruke dobbelpedal, da de sjelden bruker dobbel basstromme i groove.<sup>43</sup> Alt etter hvilket fill som spilles, har man potensial for å vise stor bredde av rytmisk kontroll.

Bruk av dobbel basstromme i fills handler om å fylle inn håndgrupperinger med føttene, for å skape en sammenhengende enkelslagsvirvel – orkestrert mellom skarptromme, toms og basstrømmer. I introen til låten «Stargazer»<sup>44</sup> spiller Cozy Powell en 4-slags gruppering, orkestrert 2+2. Fillet blir dessuten spilt jevnt både i tid og i dynamikk.



Eksempel 26: «Stargazer»

I live-opptaket av «The Purple Lagoon»<sup>45</sup> spiller Terry Bozzio lengre grupperingskombinasjoner mellom hendene og føttene. I takt to spiller han grupperingene 6+4+6+6, men orkestrerer forskjellig i hver gruppering – det kan tenkes som: (4+2)+(2+2)+6+6. Her viser Bozzio evne til å ikke bare spille jevnt og dynamisk kontrollert,

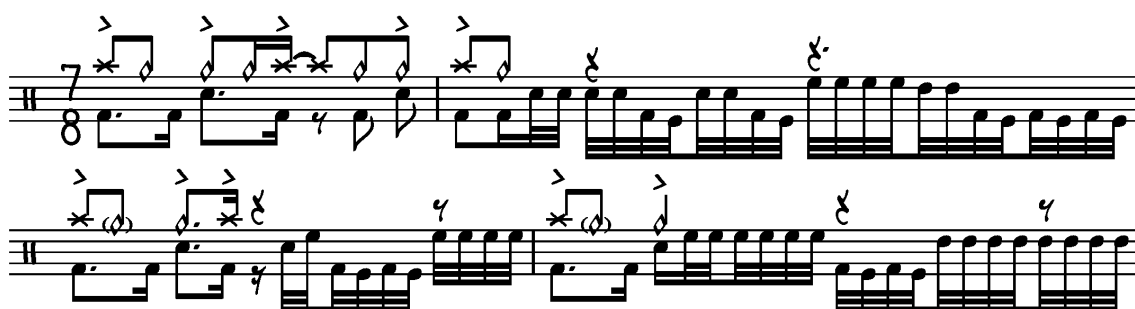
---

<sup>43</sup> Den britiske trommeslageren Gavin Harrison (f. 1963) bruker dobbelpedal for å spille kortere ruffs og virvler inn mot slag i toms eller skarptromme. Han forklarer sin tilnærming i denne videoen: <https://www.youtube.com/watch?v=NOJOACCcEgE>

<sup>44</sup> Rainbow, «Stargazer», *Rising*, 1976, Oyster/Polydor

<sup>45</sup> Frank Zappa, «The Purple Lagoon/Approximate», *Zappa in New York*, 1978, DiscReet Records

men til å spille lengre rytmiske fraser, som demonstrerer hans metriske kontroll over rytmikken.



Eksempel 27: *The Purple Lagoon/Approximate* [05:12-05:17]

### 5.3 Dynamisk og klanglig kontroll

Jeg velger å sammenfatte den dynamiske og klanglige kontrollen i dette kapitlet. Dette er fordi basstrommenes dynamiske potensial og klanglige muligheter overlapper i større grad enn tidligere. Noe av grunnen til dette er at trommesettet nå blir innspilt med mikrofoner på hver tromme, og studioet har større grad av kontroll på trommesettets dynamikk og sound. En økende fascinasjon for digital sampling på 80-tallet bidrar dessuten til en endring i trommesoundet. Digitale trommemaskiner som Linn LM-1 Drum Computer og Oberheim DMX (begge utgitt i 1980) emulerte ikke bare akustiske trommelyder – de samlet faktiske lydopptak av trommer i studio, i motsetning til deres analoge konkurrenter.<sup>46</sup> Digitale trommemaskiner brukte korte samples, da dette krevde minst lagringsplass i minnet – cymbaler var derfor ikke å finne på de digitale trommemaskinene, og innspillinger brukte gjerne en blanding av programmerte trommer og akustiske cymbaler<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Rolands TR-808 (1981) ble avvirket da denne ble sett på som en kommersiell flopp (til tross for dens popularitet i elektronisk musikk noen år senere).

<sup>47</sup> Steely Dan, «Hey Nineteen», *Gaacho*, 1980, MCA og Def Leppard, *Pyromania*, 1983, Vertigo, er eksempler på dette. Førstnevnte supplerer trommemasking med akustiske trommefills og cymbaler, og sistnevnte bare cymbaler.

Jeg vil benytte denne delen av kapittelet til å utforske hvilke artistiske muligheter trommeslageren har ved å bruke to basstrommer kontra én, og utforske hva bruk av digitale samples i basstromma gjør med trommeslagerens sound.

### 5.3.1 Hvorfor to basstrommer?

En opplagt konsekvens av å bruke to basstrommer er at man får to ulike lydkilder. Dersom man også behandler basstrommene som to forskjellige lyder, gir dette mange muligheter i spillet, ifølge Billy Cobham:

*«I felt there was something artistically to say with two bass drums, especially if they weren't tuned in the same pitches. That's first and foremost because now they have two separate characters. (...) You're thinking from a base of tones, not rhythms. The rhythms come afterwards, if you know which drum plays what sound, then it's when you select that drum to play that sound in relationship to the other drums that you have» - Billy Cobham (Intervju med theblackpage.net)*

På innspillinger fra tidlig 70-tallet, var det enkelt å høre når trommeslageren spilte med to basstrommer – de ble ofte panorert til sidene.<sup>48</sup> Dette forsterker Cobhams artistiske idé, og kanskje også lydmenns opplevelser av hvordan trommeslagere stemte og spilte med basstrommene på denne tiden. Hvorfor er det da slik at dobbel basstromme sjelden blir panorert i dagens musikk? En av forklaringene er at stereo fremdeles var et nytt fenomen på tidlig 70-tallet.

*«In those days engineers didn't know what they were doing, they'd thought: oh! That's cool, let's do that. And remember stereo was a fairly new thing. We're talking about the early 70s, you still had to do a mono mix. So you'd do two mixes. And a lot of people, when they first heard stereo records didn't like them. (...) Because they were used to mono recordings. And so those early days of stereo recording people were just trying stuff. We didn't really know what to do, you know? So yeah, I never went for that. I much prefer both bass drums to be panned in the center.» (Intervju med Simon Phillips 19.01.21)*

---

<sup>48</sup> Eksempler på innspillinger med panorerte basstrommer er: Blind Faith, *Blind Faith*, 1969, Polydor; Mahavishnu Orchestra, *Birds of Fire*, 1973, Columbia.

Hvorvidt man stemmer basstrømmene likt eller forskjellig virker å være av personlig preferanse. For eksempel stemmer metalltrommeslager Gene Hoglan sin hoved-basstromme noe lysere enn sin høyre, da han liker lyden dette gir ved alternerende sekstendeler.<sup>49</sup> Trommeslager Kenneth Kapstad liker ikke to basstrømmer i metallmusikk, men bruker to basstrømmer når han spiller viserock, fordi han ønsker at basstrømmene skal klinge over i hverandre, og at rytmiske mønstre skal kunne overlape.<sup>50</sup>

*«Jeg syns det er artigst når det ikke er metall. (...) For der er det mye bedre plass til dynamikken, med at du hører tydelig forskjell på de to forskjellige basstrømmene. De mønstrene man lager, og de grooveene man lager, er mye tydeligere når de er ned i dynamikk.» (Intervju med Kenneth Kapstad, 02.03.21)*

Simon Phillips bruker også to basstrømmer, og et stort trommesett for øvrig, på grunn av den åpne trommelyden dette gir.

*«I want all the drums around, and the cymbals around, to create harmony, its own reverb. You know, its own sound, resonance. When I hit that snare, everything is creating some resonance. And it makes, for me, makes a bigger sound. (...) And if the song only required kick drum and the hihat, so be it, you know? But the fact is it was all there and ready to go. And if I wanted to add something I could. So my concept was always I loved the sound of a large kit resonating, which was by the way, the antithesis of what recording was about in the early 70s.» (Intervju med Simon Phillips 19.01.21)*

Dette gir mening rent fysisk. Når man spiller sekstendeler på én basstromme, får ikke trommeskinnet tid til å resonere fritt. Dette betyr at dersom man bruker en åpen basstrommelyd, vil lyden blir kvelt og høres mindre ut. Dersom man spiller sekstendeler på to basstrømmer, får hver tromme bare en åttendel hver, og får dobbelt så lang tid på å resonere.

---

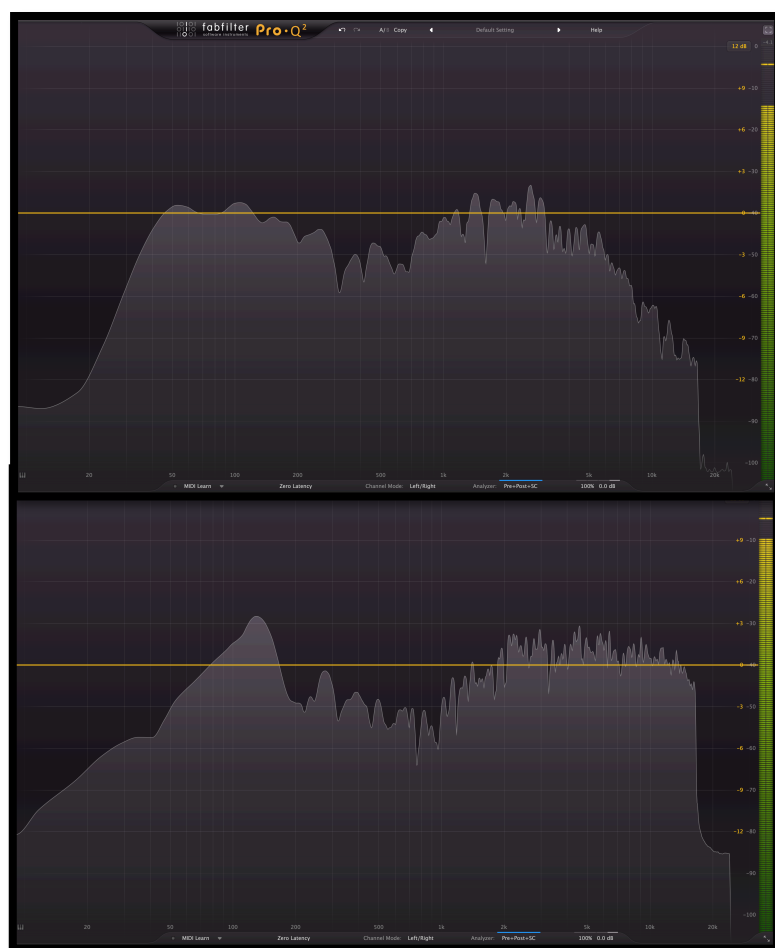
<sup>49</sup> Gene Hoglan forklarer sine preferanser for basstrømmestemming i et intervju med Drumeo ([https://www.youtube.com/watch?v=HvkXWE\\_LoOg](https://www.youtube.com/watch?v=HvkXWE_LoOg)). [12:10]

<sup>50</sup> Kapstad spiller med to basstrømmer blant annet på innspillingene: Viktor Wilhelmsen, *Knip igjen øyan*, 2019, Drabant music, og Stein Torleif Bjella, *Gode Liv*, 2016, Oh Yeah!



### 5.3.2 Sammenligning av akustisk og syntetisk basstrommelyd

Etter hvert som digital sampling blir populært på midten av 80-tallet blir det vanligere å bytte ut basstrommelyden med lyder med mer punch og klikk, og mindre dynamisk potensial – både i volum, men også i lydkarakteristikk. Trommesettets dynamiske og klanglige kontroll blir derfor betraktelig minsket i disse tilfellene. I det neste eksemplet tar jeg for meg to innspillinger med Alex Van Halen som trommeslager – «Hang ‘em High»<sup>51</sup> (1982), og «Hot for Teacher» (1984). Førstnevnte eksempel demonstrerer en basstrommelyd uten bruk av triggers eller samples, og det andre eksemplet har syntetisk basstrommelyd. Basstrommeopptakene er analysert med et equalizer-program som illustrerer lydenes frekvensområde.



*Illustrasjon 3: Frekvensanalyse av låtene Hang Em High (øverst) og Hot for Teacher (nederst)*

---

<sup>51</sup> Van Halen, «Hang ‘em High», *Diver Down*, 1982, Warner Records

På «Hang 'em High» er den akustiske lyden av basstromma prosessert med en noise gate<sup>52</sup>. Tonelengden er veldig kort – sannsynligvis er basstrommen uten frontskinn, og har en naturlig lyd i kontekst av hele trommesettet. Bassfrekvensene strekker seg fra 45hz-250hz, mens subfrekvensene jevnes ut på 20hz. Det er mye mellomtone, og den høye mellomtonen er fokusert fra 1khz-3khz. Diskanten ruller av ved 6khz (tatt i betraktning at mikrofonen også fanger opp en del cymbaler), med en jevn nedgang frem til 15khz. Lyden kan altså sammenfattes med mye mellomtone, jevnt fordelte overtoner i bassregisteret, og lite diskant over 5khz, som bidrar til en 'varm' og naturlig lyd på innspillingen.

Innspillingen av «Hot for Teacher» har en tydelig «bump» på 150hz, med en jevn avrulling helt ned til 40hz. Bassområdet er smalere enn i 1982, og gir en klar punch i bassfrekvensen. Det er også mer sub-informasjon – på 40hz er det tydelig volumøkning, med jevn avrulling frem til 0hz. «Hang em High» har en jevn avrulling fra 45hz-20hz, mens låta «Hot For Teacher» aldri flater ut. Hva kan dette bety? Jeg antar at sub-informasjonen er lagt på med en egen sub-oscillator, eller blitt boostet på 40hz. Det er også betraktelig mer diskant i «Hot for Teacher». Fra 3khz-10khz er det liten endring i volum, helt til det brått stopper på 15khz. Mellomtonen på opptakene er relativt lik i volum. Lyden kan sammenfattes med mye høyfrekvente frekvenser, punchy og fokusert bassfrekvens, og en del additiv sub-informasjon.

Frekvensanalysen belyser hvordan basstrommen i tungrocken har plass til å ha en mer prosessert lyd i miksen. Det at «Hot for Teacher» bruker en klar sample, uten blødning fra cymbaler og andre trommer inn i signalet, gjør at lyden isolert sett kan bearbeides i miksen i større grad enn ved en akustisk innspilling. Dette er et av de tidligste eksemplene på hvordan basstrommene i rocken går mot et mindre autentisk, og mer studiokontrollert sound. I neste hovedkapittel utforsker jeg hvordan dette lydidealet blir tatt inn i metallmusikken.

---

<sup>52</sup> Noise Gate: Studioverktøy som fjerner lyd under et satt lydnivå.

## 5.5 Oppsummering

Rockens utvikling av dobbel basstromme fra slutten av 60-tallet viser stor bredde i rytmisk kreativitet. Tradisjonen for å trampe musikkens puls i venstre fot lar basstrommen bli brukt som timekeeper på nye spennende måter – blant annet i form av feathering, med overlappende aksenter, en drivende basstromme-shuffel, eller som erstatning for hihat på slag to og fire. I flere eksempler brukes basstrommene også samtidig, som gir en helt ny klangfarge i trommesettet.

Pattern-baserte rytmemønstre og fills gir rom for å anvendes med en stor metrisk kontroll innenfor musikkens groove.

Dynamisk sett viser basstrommene mindre dynamikk enn i startfasen. Spesielt er den makrodynamiske kontrollen mindre til stede, som kan forklares med at musikken nå er elektrisk, og trommeslagere må spille sterkere enn før.

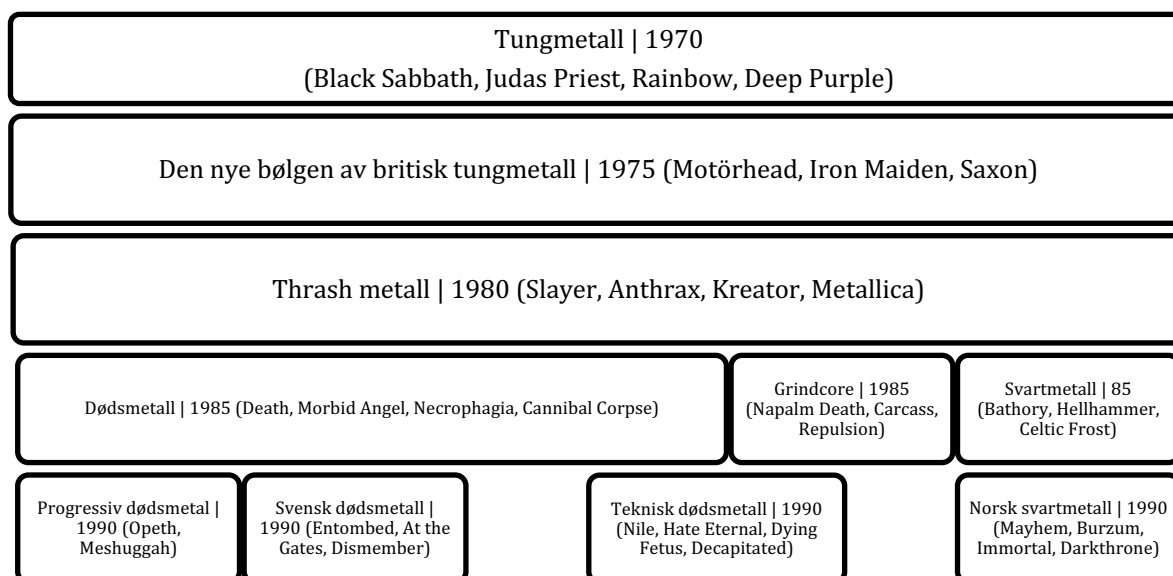
Samtidig får studioet mer klanglig kontroll over basstrommene hjelp av nærmikking av trommesett, og panorering i stereobildet. Ved midten av 80-tallet gir digital sampling nye muligheter for at lyden av basstrommene kan formes i større grad enn tidligere. Lyden kan ha mer diskant og punch.

Jazzrockens energiske uttrykk og implementering av kontinuerlige sekstendeler i basstrommen skal for øvrig vise seg å bli et dominerende aspekt i metallmusikkens utvikling på midten av 80-tallet, som er hva neste kapittel fokuseres rundt. Jeg presenterer diskusjoner rundt rapiditet, triggering, dobbelpedal og kreative metriske implementeringer av dobbel basstromme i nyere tid.



## 6 DOBBEL BASSTROMME I METALLEN

Utover 80-tallet overtar Amerika rockepinnen etter Englands tungmetallmiljø. Band som Slayer, Metallica, Kreator og Anthrax introduserte en raskere form for rytmikk og aggressivitet som ble utgangspunktet for en ny retning innen tungmetall – en retning som sammenfattes i begrepet «ekstremmetall». Vokalen blir vrent, gitarene spiller mer teknisk og med mye vrenge, hyppige temposkifter, tekniske gitarteknikker, rask rytmikk, brutale og sataniske tekster, og ikke minst – de har to basstrommer.



Figur 1: Tungmetallens stilmessige utvikling.

Thrash-metallen tar utgangspunkt i samme rytmikk som finnes i den nye bølgen av britisk tungmetall på 70-tallet, men i disse bandene er ikke to basstrommer en essensiell del av soundet – det er oftere unntaket, og opp til hver enkelt trommeslager. Iron Maidens trommeslager Nicko McBrain<sup>53</sup> har alltid holdt seg til én basstromme, men til tross for hans hurtige høyrefot innser han hvordan bruken av én basstromme er en begrensning.

*«I've always said the analogy, it's bad enough trying to use one pedal. Why compound it with two? But, in fact, it's the reverse: when you have two pedals, certain patterns are easier» - Nicko McBrain (Intervju med Madcap Music)*

<sup>53</sup> Nicko McBrain (f. 1952): Britisk trommeslager. Spiller i bandet Iron Maiden.

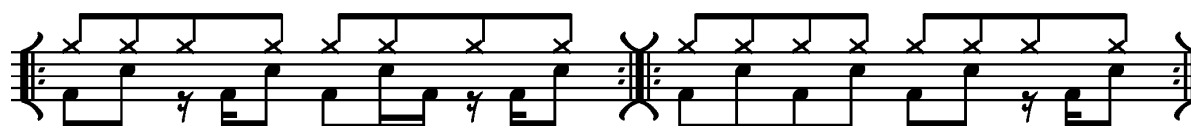
Kanskje viktigst for trommesettets stilmessige utvikling innen ekstremmetallen er trommeslageren Dave Lombardo<sup>54</sup>. Han spilte fortere enn de fleste, og Slayers ekstreme uttrykk er bemerkelsesverdig, selv den dag i dag. I dette kapitlet vil jeg utforske hvordan denne form for bruk av dobbel basstromme har påvirket ekstremmetallens utvikling, og belyse ekstremmetallens bruk av dobbel basstromme frem til nyere tid.

## 6.1 Tidsmessig kontroll

Metallmusikkens puls blir ofte markert på samme måte som i rocken og i jazzen – ved cymbalbruk og basstrommer. Rask underdeling blir dessuten et viktig aspekt som skiller metallens bruk av basstrommer fra tidligere stilarter. Jeg vil nå demonstrere hvordan basstrommene forholder seg til timekeeping og musikkens puls.

### 6.1.1 «Skank beat» og «blast beat»

Store deler av den nye bølgen av britisk tungmetall tok utgangspunkt i en rask form for rockegroove, som blir spesielt viktig for thrash-stilen på 80-tallet. Rytmen kalles «skank-beat», avledet av ordet «skanking» – et begrep som originalt ble brukt om «sintere» former for dansing i punk-miljøet i Europa (denne dansen blir i metallmiljøet kalt «moshing») (Roddy, D. 2007 S. 14). Rytmen blir gjort populær i metallmusikken først med band som Slayer og Possessed, og er det stilistiske rammeverket som ekstremmetallen blir bygd på.



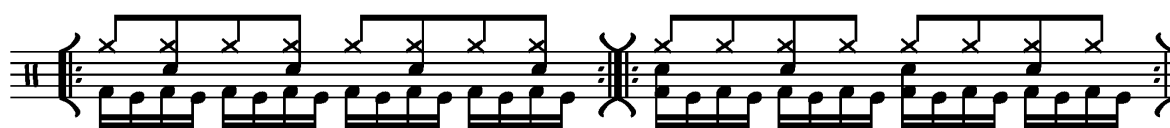
Eksempel 28: Skank-beat

Gjennom 70-tallet eksperimenterer band som Rainbow, Scorpions og Venom med å inkorporere to basstrommer i tungmetallen. Rytmikken er stort sett den samme, bare med sekstendelsgrupperinger i føttene (og en varierende backbeat). Den første takten er tilsvarende

---

<sup>54</sup> Dave Lombardo (f. 1965): Amerikansk trommeslager, kjent blant annet fra bandene Slayer, Fantômas og Mr. Bungle.

hva disse bandene ville gjort på 70-tallet, mens takt minner mer om noe som Dave Lombardo ville gjort med Slayer på slutten av 80-tallet.<sup>55</sup>



Eksempel 29: Skank-beat med sekstendelsbasstrømmer

En siste form for rytmikk kalles «blast beat», og etableres av grindcore-band som Napalm Death og Carcass på midten av 80-tallet. Blast beaten, skank-beaten og sekstendelsgroove blir etter hvert samlet i dødsmetallen på 90-tallet.



Eksempel 30: Blast-beats

### 6.1.2 Graf for økende fotrapiditet

Kampen om å spille fortere enn nestemann blir en viktig del av det å være «ekstrem» i metallens utvikling fra midten av 80-tallet. Å spille fort er et ideal som trommeslagerne strekker seg mot for hvert år som går.

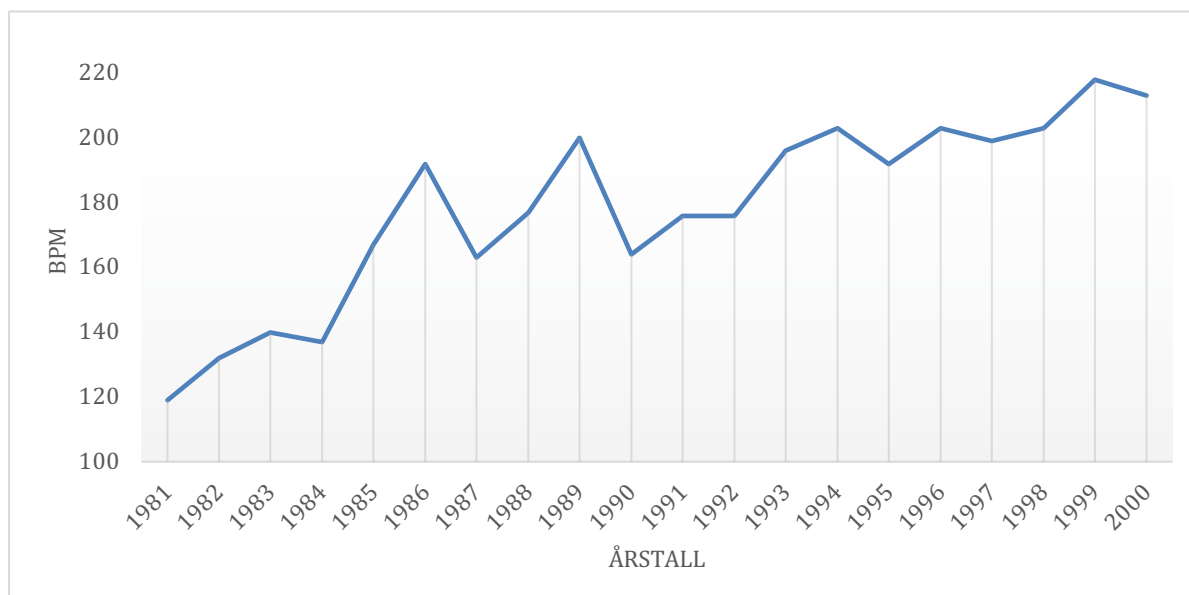
*«Av og til må man bare øve for å kunne nå de tempoene. Jeg vil kunne spille alt på overskudd. (...) Også spiller du litt kjappere på neste album, og så litt kjappere på neste. Så det blir liksom bare verre og verre.» (Intervju med Kevin Kvåle 02.02.21)*

Under presenterer jeg data for musikkinnspillinger i ekstremmetallen hvor alternerende sekstendeler i basstrømmene forekommer mellom 1981 og 2000. Utvalget ble gjort ved google søk – «heavy metal»-, «thrash metal»-, «death metal»-, og «black metal albums», med påfølgende årstall i hvert av søkene. Jeg lyttet gjennom samtlige album fra hvert søk for å lete etter tilfeller med sekstendels basstrømmer. Tilfellene ble samlet i en liste med fem låter fra

---

<sup>55</sup> Sjekk ut Slayer, «Angel of Death», *Reign in Blood*, 1986, Def Jam.

hvert år. Tempi (målt i BPM), ble gjort ved hjelp av tap-tempo-funksjon i metronom-programmet «Tempo». Gjennomsnittet i BPM fra hvert årstall presenteres i grafen som vises under.



Figur 2: En tidslinje over tempi med tilfeller av alternerende 16-deler i føttene.

Det var viktig å gjøre utvalg fra flere innspillinger, og ikke bare presentere ett raskt eksempel fra hvert år. Grunnen til dette er at nye band dannes hvert år, og enkelte trommeslagere spiller raskere enn sine motstykker – dette til tross for at sjangeren gjerne også er tilsvarende i eksemplene. Blant annet spiller Dave Lombardo betydelig raskere enn de fire andre eksemplene i 1983, og gir derfor ikke stort utslag på grafen. For hvert år valgte jeg for øvrig ut de fem eksemplene med raskest tempo (se vedlegg 1 for en mer detaljert liste over låtutvalget og tempi).

Musikken utvikles etter hvert til nye sjangere etter hvert som rapiditeten øker. Rapiditeten øker betraktelig etter 1984, med band som Slayer og Possessed – disse innspillingene vil jeg klassifisere som thrash-metall. Ved 1989 spiller band som Morbid Angel og Kreator allerede i tempi på 200bpm – førstnevnte er et av de første dødsmetallbandene. Utover 90-tallet er stigningen relativt jevn – dødsmetallen er en etablert sjanger, og den norske svartmetallen begynner å spille fort.



## 6.2 Metrisk kontroll

Etter hvert som basstrommen tar større plass i musikken, blir det også vanlig at basstromma og bassgitaren spiller unisone figurer. For flere stilarter innen metallmusikken utvikler dette seg til å bli en av de mest fremtredende karakteristikkene – blant annet innen prog-metallen og metal-core. Effekten blir spesielt utforsket av ekstremmetallbandet Meshuggah, som spiller over metrisk kompliserte figurer. Her skal jeg forsøke å demonstrere hvordan basstrommene blir en type komposisjonsverktøy for prog-metallen.

### 6.2.1 Basstrommer som del av komposisjonen

I åpningsriffet til «Rational Gaze»<sup>56</sup> spiller gitaren, bassen og basstrommene et motiv som går over 25 åttendeler. Tonene i gitariffet endres for hver repetering av motivet, men riffets motiviske grunnlag har dette rytmiske utgangspunktet.



Eksempel 31: «Rational Gaze» rytmisk motiv

Fjerdedelene spilles i cymbalene, som markerer en jevn puls. Skarptrommen spiller backbeat på hvert tredje slag. Samlet bidrar trommene til musikkens følelse av groove og taktart. Hele riffet går over 8 takter, som betyr at når motivet repeteres for tredje gang, varer det i 7 fjerdedeler.

Denne er en form for rytmikk som kan kalles «polymetrikk», ettersom to forskjellige taktarter spilles over hverandre i samme tempo. Ikke bare er det synkopert, men rytmikken er kalkulert på en ny og avansert måte.

*«But I think that's a very cool thing that has been developed in the last maybe 20 years of double bass drum. And it's a more orchestral way of approaching it. Because it is a composition now. You know? We used to go 'oh, double bass drum', and your foot move*

---

<sup>56</sup> Meshuggah, «Rational Gaze», *Nothing*, 2002, Nuclear Blast.

from the hihat to the bass drum and: 'dugadugaduga', you know. We never really thought about it. But now it's become really a part of the composition. And some of the stuff I do with Derek Sherinian, for example, where the bass and the bass drum are syncopated and in unison, it's tough to do – but I really enjoy it. I think it's really cool. And it's a kind of development of double bass drum art.» (Intervju med Simon Phillips 19.01.21)

Eksempel 32: «Rational Gaze»

Et annet eksempel er låten «Alien Hip Hop»<sup>57</sup>, hvor basstrommen spiller et ostinat som går over 4 fjerdedeler. Dette ostinatet spilles unisont med bassgitar og gitar, og fungerer som et rytmisk underlag for komposisjonen og grooven.

Eksempel 33: Ostinat fra «Alien Hip Hop»

Gjennom låtens progressjon forekommer ostinatet med forskjellige underdelinger. Introen underdeles i trioler, som betyr at ostinatet må spilles tre runder før det repeteres. Taktartsfølelsen etableres med bruk av hihat og backbeat.

<sup>57</sup> Planet X/Donati, V, «Alien Hip Hop», *Quantum*, 2007, Inside Out

I takt 5 og 6 i eksempel 34 blir groovens taktartsfølelse modulert, ved å forskyve hihat og skarp. Ostinatet holder seg likt, og trommenespillet etablerer en ny følelse av puls i musikken ut ifra hvordan hendene spiller timekeeping.

Eksempel 34: «Alien Hip Hop» [0:20-0:30]

### 6.3 Dynamisk kontroll

Alex Rüdinger er kjent for sin hardtslående teknikk, og sin imponerende fotteknikk. I flere år jobbet han med å nå og opprettholde tempi på 240 BPM. Han vet godt hva som skal til for å spille hardt og fort med føttene. Etter hvert dukket en ny fotteknikk opp, som gjorde det mulig for trommeslagere å nå nye takhøyder.

*“And then all of a sudden it seemed like all these dudes came out of nowhere just doing crazy like 250 and up double bass. Cause everyone started doing this double stroke technique with their feet, where it's basically just a controlled trigger manipulation. Acoustically it just sounds like you're hitting eight notes. But if you listen to the trigger, it's twice that, cause you're basically manipulating the trigger. It requires some*

*coordination, but definitely not the time or skillset that it takes to really achieve speeds even close to that.” (Intervju med Alex Rüdinger, 08.02.21)*

Basstrommetriggering i metallsjangeren har lenge vært en het diskusjon blant trommeslagere. Videoer om fenomenet på Youtube drar ofte opp diskusjonen «Er basstrommetriggering juks?». Slike diskusjoner er også å finne i trommeforum rundt omkring på nettet. Det virker som om trommeslagere ønsker å rettferdiggjøre bruken av basstrommetriggerere, da dette virker å være et misforstått fenomen.

### **6.3.1 Trigge basstromma: ja eller nei?**

Noe av misnøyen med basstrommetriggerere handler om det fysiske aspektet ved å spille trommesett. I den moderne metallmusikken er lydidealet at basstrommen skal spilles hardt, og gjerne bli hørt.

*«...Å ha dynamikk i selve dobbelpedalspilling, det er unødvendig i min sjanger. (...) Det er det ingen som gjør. Og det blir ikke hørt hvis du gjør det en gang. Alt skal spilles veldig sterkt, veldig kjapt, veldig jevnt. Hvert slag skal være helt likt. Og det er ikke alltid det blir det, så det er jo det man jobber mot da. Du skal ikke høre forskjell på høyre og venstre fot.» (Intervju med Kevin Kvåle, 02.02.21)*

I stilarter som dødsmetall og svartmetall, hvor tempoene går særdeles fort, treffer man da etter hvert en takhøyde, hvor det blir fysisk umulig å spille basstrommen hardt nok for å oppnå den lyden som er ønsket. Jo fortere man spiller, desto mindre volum kan man produsere. Her kommer basstrommetriggerere inn i bildet. Disse kan da brukes for å enten forsterke basstromma, eller erstatte den akustiske lyden. Slik vil man kunne oppnå en jevn og komprimert lyd, selv i et høyt tempo.

*«Live we're triggering the kick. We did try mic'ing and triggering the kick the first couple tours, which I was all for, but our sound guy said that he was barely using the acoustic. He wanted to try it, and I was like: sure. Honestly, I guess there's not really much of a point. For that genre, some of it's so fast [that] even if I could kick it really hard consistently all the time it's still gonna be buried in a live mix.” – (Intervju med Alex Rüdinger, 08.02.21)*

Det må understrekes at å spille med triggerere ikke er en «quick fix» for diverse ujevnheter i basstrommespillet. Ettersom alle slagene blir forsterket av triggerens elektroniske mekanikk,

er det også veldig tydelig når man spiller ujevnt, selv i et svakt volum. Derfor er kanskje ikke diskusjonen hvorvidt bruk av triggere er jukseri eller ikke, men derimot en diskusjon om hvordan en basstromme skal høres ut i musikken?

*«Jo fortere man spiller, jo svakere må man slå. Og det syns jeg er en del av gamet. Og at når man spiller i 220 på basstrommene (...) så kan det ikke være like hardt som om man spiller 180. Det går ikke an, det. Og det syns jeg låter helt koko feil, når det fortsatt høres ut som du spiller drithardt når det går 220 (ler). Det låter feil. Det er ikke ei tromme som kan lage den lyden. Det er ikke én trommis som klarer det.» - (Intervju med Kenneth Kapstad, 02.03.21)*

## 6.4 Klanglig kontroll

Det finnes mange meninger om hvordan basstrommene burde låte i metallmusikken. Her kommer noen diskusjoner rundt basstrommelyd, og hvordan to basstrommer i metallverden påvirker den klanglige kontrollen og trommesettets sound.

### 6.4.1 Basstrommer med «klikk» og sampling

Metallmusikken begynner å «booste» mer diskant i basstrommene på 80-tallet, kanskje i tråd med at mulighetene for sampling var blitt større, og trommemaskinen ble populær. Når basstrommene går fortere og fortere, samtidig som instrumenter kjemper om plass i lydbildet, var det derimot vanskelig å høre basstrommene på enkelte innspillinger. Dette var i hvert fall erfaringen til bassist Alex Webster fra dødsmetallbandet Cannibal Corpse:

*“Morrisound [studio] was the first studio that really mastered a sound that would work well with fast double bass. The kick drums were audible. That was a big deal because I just don’t think that a lot of us; other producers back then knew what to do with fast double bass. Scott Burns and Morrisound actually did, and it just sounded great.” (Alex Webster, Metal Evolution – Extreme Metal, 2015).*

Produsent Scott Burns, som er en av lydmennene fra Morrisound studio på 90-tallet, forklarer at han gav mer diskant til trommelyden fordi han ønsket å fremheve trommespillet, med alle dets detaljer.

*“We all wanted to hear what the guy played. We wanted to hear if he cheated during the blast. We wanted to see if he really did it. I mean it was more of a ‘man up’ thing, right? I*

*mean a code among everybody like 'man that guy does blast'' (Scott Burns, intervju på podkasten "Into the Darkness", 2020 [30:51]).*

Band begynner også å trigge basstrommene rundt denne tiden. Denne form for lyd kan høres på Morbid Angel sitt album *Altars of Madness* fra 1989. Ikke bare er lyden «klikkete», men alle slagene er godt hørbare, da dynamikken er tatt bort fra basstrommespillet, og også en del av bassfrekvensen. Denne trenden fører til blandede følelser i metallmiljøet.

*«(...) alt sku gå fortere, og trommisen strevde dritmye, og spilte masse intrikate greier.. Så er det sånn: 'jeg vil at alt jeg gjør på trommene skal høres', og man skulle ikke ofre noe for teamet. Og da ble det slik at 'hvis du skal ha så mye bass i basstrommene, som det burde være, så vil du bare høre rumling'. 'Ja da får du bare ta vekk bassen i basstrommene da, så blir det klikking i steden!' (latter) Ånei, du. Så der gikk det galt. Det begynte å gå galt i '86/'87, og så balla det bare på seg med akkurat det der. Det hater jeg. 'With a vengeance'. Det er ikke noe jeg hater mer enn det. Bare ha bass i basstrommene liksom. Ikke vær en idiot.» - Fenriz (Eno musikkmagasin 2013)*

Kanskje denne estetiske utviklingen i basstrommesound er grunnen til at mange trommeslagere i dag velger bort to basstrommer, da dette gir mindre mulighet til å få lik lyd i basstrommene.

*«De syns ikke at en basstromme skal høres ut som en basstromme. Den skal høres ut som et klikk med litt bass under, uten at det handler så mye om klangen i tromma. Det skal liksom ikke resonnerer heller, det skal være et sånn: 'smmjutt' – og ferdig med det. Og gjerne at lydene skal høres like ut hele tiden. Det har ikke noe å si om det er trigget, nesten. For det høres sånn ut uansett. Og da er plutselig behovet for to basstrommer rett og slett ikke til stede, for da er det jo mindre sjanse for å få til lik lyd.» (Intervju med Kenneth Kapstad, 02.03.21)*

#### **6.4.2 «Hvorfor bruker du ikke bare dobbelpedal?»**

Trenden i metallmusikken har utviklet seg til å bli at basstrommene skal ha samme lyd, og ikke klinge over hverandre. Kenneth Kapstad, som gjerne spiller med to basstrommer i viserock-musikk, spiller med én basstromme når han spiller hurtig svartmetall, nettopp fordi han ønsker at basstrommen i denne konteksten skal ha én lyd.

*«Når jeg spiller metall, så vil jeg helst at det skal være én basstromme. Da kan du jo vel kanskje si at jeg var et offer for det der med referanser. Fordi det fantes ikke [den typen]*

*ekstremmetall før det ble en standard at alt skulle høres likt ut.» (Intervju med Kenneth Kapstad, 02.03.21)*

Riktignok bruker Kapstad heller ikke triggere, og har derfor et mer naturlig sound enn andre trommeslagere i sin sjanger. I forhold har basstrommene i låten «Bleed»<sup>58</sup> en ganske trigget lyd, til tross for at Tomas Haake spiller med to basstrommer. Grunnen til dette er at Haake stemmer basstrommene sine på en måte som tar bort tonen i lyden, og at han derfor erstattet lyden med samples.

*“When I play, I really like the kicks to be very muffled, just because I like the feel of that better than playing on open, less-muffled kicks. Really muffled kicks have a tendency to sound really flat and dead though, so to get the best of both worlds, I had the kicks really muffled with a pillow inside to get the feel I like, and then we exchanged the sounds with more open ones». – Tomas Haake (Intervju med Drum Magazine 2010).*

Hva er da vitsen med å bruke to basstrommer hvis man uansett bruker samples? En grunn kan være forskjellen mellom følelsen av å spille med to basstrommer, kontra dobbelpedal. Simon Phillips sier selv at dobbelpedal gjør ham til en «dårlig trommeslager».

*“It's funny. If I play a double pedal, I'm really bad. It sounds awful. I just cannot play, because I'm not getting that weight and that reaction from that left bass drum. It's really strange. Yeah, I sound like a beginner on a single pedal. I can't play what I normally play because (...) the sound is coming from there, and not there. And that really puts me off». (Intervju med Simon Phillips 19.01.21)*

Trommeslagere som spiller med én basstromme setter også ofte opp trommesettet sitt annerledes enn trommeslagere med to basstrommer. Med to basstrommer må man plassere skarptrommen i midten av oppsettet. Dette betyr at hihatet må plasseres lengre bort fra skarptrommen. Trommeslager Baard Kolstad spiller med én basstromme, og setter opp trommesettet sitt slik at basstrommen er i midten.

*«Når jeg bruker dobbelpedal så er basstromma i midten, gjerne tammene mest mulig rett foran meg, og hihat og skarp så nært som over hodet mulig. Så de gangene hvor jeg ikke*

---

<sup>58</sup> Meshuggah, «Bleed», *Obzen*, 2008, Nuclear Blast.

*bruger dobbelpedal i visse studiosessions og sånn, og finner ut at jeg ikke kommer til å bruke det, så tar jeg av venstrepedalen, fordi jeg liker så godt å ha hihat og skarp tettere.»*  
(Intervju med Baard Kolstad, 15.02.21)

Det ser altså ut til at to basstrommer brukes enten fordi man ønsker forskjellig lyd, og som gjerne overlapper hverandre, eller at man liker følelsen av å spille på to basstrommer. Bruk av dobbelpedal er kanskje mest av praktiske årsaker, eller om man ønsker mest mulig lik lyd i føttene, eller ikke liker følelsen av et dobbelt basstromme-oppsett.

## 6.5 Oppsummering

På 80-tallet spiller flere trommeslagere med dobbel basstromme enn noen gang før. Den tidsmessige kontrollen i basstrommespillet kommer spesielt godt til syne ved jakten på fotrapiditet og tempo. Når det gjelder rytmiske mønster, har det ikke utviklet seg stort siden sist, foruten i prog-metallen, hvor band virkelig har omfavnet bruk av dobbel basstromme som kreativt verktøy, og stadig utforsker metrikkens rammer.

Introduksjonen av basstrommetriggere sørger for en ny form for dynamisk kontroll, hvor mikrodynamikken kan manipuleres i større grad enn før. Nye teknikker som dobbelslagsvirvel i føttene dukker opp, som gjør det mulig for utøvere å nå utenkelige tempi. Selve dynamikken i basstrommespillet er derimot ikke-tilstedeværende.

Basstrommenes klanglige kontroll utvikles til å bli én lyd. De soniske forskjellene man får ved bruk av to basstrommer blir minsket, og mindre ettertraktet etter hvert som metallmusikkens lydbilde blir større, og basstrommene utvikler seg til å ha mer klikk, da man ønsker at basstrommen skal høres gjennom det tette lydbildet.



## 7 KONKLUSJON

Jeg trekker frem fire aspekter som har preget måten trommeslagere har anvendt dobbel basstromme i musikken siden 40-tallet:

- (1) Trommeslagerens bruk av «timekeeping»
- (2) Musikkens rytmeforhold
- (3) Musikkens dynamikk
- (4) Studioteknologiske forutsetninger

I swing-jazzen på 40-tallet var basstrommens funksjon å spille feathering som (1) *timekeeping*. Dette resulterte i lite kreativ utfoldelse av dobbel basstromme i musikken. I rocken fra slutten av 60-tallet baseres timekeepingen på pulsmarkering med cymbaler. Dette førte til at utøvere utforsket måter å bruke venstre fot slik man tradisjonelt ville trampet hihat-figurer. Metallmusikken anvender ikke basstrommen i sin timekeeping på samme måte, men derimot i form av rytmer som «skank beat» og «blast beat».

Alle stilartenes (2) *rytmeforhold* baserer seg på (a) tidsmessig kontroll, og (b) metrisk kontroll. Gjennom alle de historiske periodene har basstrommene anvendt tidsmessig kontroll ved bruk av alternerende underdelinger. Dette har med tiden vokst til å bli en større del av musikkens spesifikke stiltrekk. For eksempel når Louie Bellson spiller alternerende underdelinger i føttene, føles det mer som en musikalsk gimmick, enn som en viktig del av musikkens uttrykk. Men når Billy Cobham anvender alternerende underdelinger i en mer jazz-rock-orientert kontekst, gir det større musikalsk mening. Dessuten når ekstremmetallen etableres på slutten av 80-tallet, blir basstrommenes bruk av underdeling kanskje den viktigste grunnen til at trommeslagere bruker to basstrommer – fordi rytmeforholdene i musikken krever det.

Musikkens metriske kontroll kommer til syne i hvilke rytmemønster basstrommene spiller, og hvordan disse skaper musikkens følelse av taktart og groove. Dette er dessuten tett tilknyttet til hvilken stilart man befinner seg i. Buddy Rich utnyttet for eksempel basstrommene med et rudiment-basert utgangspunkt – men slik kreativ bruk av basstrommene var det ikke plass til i musikken på denne tiden. I rocken spiller trommene ofte «backbeat», og basstrommene anvender mer tydelige rytmemønster, slik som for eksempel Tommy Aldridge eller Cozy Powell gjør i sine groover og fills. Denne form for rytmikk anvendes videre i metallmusikken,

men blir kanskje overkjørt av ekstremmetallens behov for å spille hurtig. I nyere tid blir musikkens metriske rammer utforsket mer enn noen gang før. Grupper som Meshuggah spiller pattern-baserte groover over polymetriske rytmeforhold, og trommeslagere som Virgil Donati utforsker måter å anvende dobbel basstromme til ostinater og avansert taktartsforståelse.

Dobbel basstromme understreker (3) *musikkens dynamikk* i form av (a) makrodynamikk og (b) mikrodynamikk. Makrodynamikken handler om forskjeller i styrkegrad mellom musikkens ulike deler. Her ser jeg en stødige nedgang siden 1940, hvor Louie Bellson og Buddy Rich skinner best ut av alle periodenes makrodynamikk. Utover rocken blir basstrommeteknikken mindre dynamisk da også musikken blir elektrisk, og trommeslagere er nødt til å spille hardere enn tidligere. Likevel er musikken ennå dynamisk i seg selv, så basstrommene får rom til å skinne i lydbildet.

Mikrodynamikken handler om de små nyansene i spilleteknikken. Her ser jeg også en minkende kontroll, også da musikere ønsker å spille hardere, og produksjoner starter å inkorporere digitale «samples» på basstrommene. Buddy Rich viser en mikrodynamikk som ingen andre, og jeg skulle gjerne ønsket å sett mer av denne typen basstrommespill i dagens populærmusikk. I mye av metallmusikken er derimot mikrodynamikken ikke-eksisterende, da triggering av basstrommene gjør det mulig å manipulere lyden til å ha en ikke-dynamisk lyd, for å trenge gjennom et stort lydbilde av vrenge gitarer.

Musikkens (4) *studioteknologiske forutsetninger* har preget basstrommenes plass i lydbildet siden 40-tallet. Trommeslagerens klanglige kontroll over basstrommene har minsket i tråd med studioteknologiens utvikling utover 70- og 80-tallet. For eksempel ble Bellsons opptreden innspilt med få mikrofoner, og trommeslagerens basstrommelyd var ikke opp til lydmannen å bestemme. Etter hvert som studioene får flere linjeinnganger, blir trommesettet nærmikket i større grad enn før, og man har større muligheter til å påvirke basstrommesoundet. Dette kulminerer i bruk av digital sampling og basstrommetriggering på 80-tallet, hvor basstrommen nå kan ha hvilken lyd man ønsker i lydbildet. Man kan for øvrig argumentere for at denne utviklingen øker trommeslagerens klanglige kontroll over basstromma, men dette argumentet gjelder nok mest for trommeslagere som bruker basstrommetriggerere og elektriske trommesett som del av deres sound.

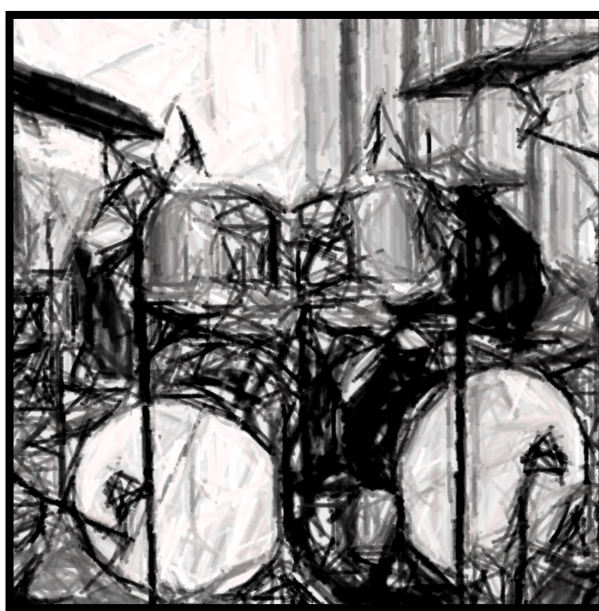
Om jeg skulle skrevet denne oppgaven igjen, hva ville jeg gjort annerledes? Jeg innser at oppgavens problemstilling gjør rede for en bred utforskning av fenomenet. Det kunne vært

interessant å gå mer inn i dybden på én av sjangrene som jeg har presentert, eller gjøre et case-studium av én av utøverne. Da kunne oppgaven vært enda mer snevret inn på et detaljnivå. Dataen fra intervjuene dannet også mest grunnlag for drøfting av metallmusikken, og bruk av basstrommer i nyere tid. Jeg skulle derfor ønsket å ha tak i flere informanter fra den eldre rocken, som ville gitt meg mer grunnlag for drøfting av de kulturelle og historiske linjene i utviklingen.

Et forslag til videre forskning er bruk av flere basstrommer i samme fot. I nyere tid har utøvere som Morgan Ågren, Terry Bozzio, Dave Weckl, og Stanton Moore anvendt basstrommer i forskjellige størrelser, i oppsett hvor begge basstrommene kan spilles med én fot. Her kunne det vært interessant å studere de rytmiske mulighetene som er å finne. Jeg tror blant annet det er stort kreativt potensial ved å inkorporere dobbel basstromme inn i andre stilarter enn de som jeg har nevnt.

Et av spørsmålene jeg stilte meg før jeg begynte å skrive denne oppgaven var «hva er egentlig poenget med å ha to basstrommer?» En enkel oppsummering av de funnene jeg har gjort er at dobbel basstromme er utrolig tøft. Og når alt kommer til alt er det bare fantasien som setter grenser for hvilke lyder og rytmer man ønsker å skape.

*«Jeg syns ikke at doble basstrommer skal være metallen sin ting. Jeg syns det skal være trommesett sin ting, uavhengig av sjanger» (Intervju med Kenneth Kapstad, 02.03.21)*





## Litteraturliste

- Aldridge, J. (1994). *Guide to Vintage Drums*. I. Milwaukee: Hal Leonard.
- Bellson, L. (2005). LOUIE BELLSON NEA Jazz Master (1994). I A. Brown (Red.): Smithsonian National Museum of American History.
- Brennan, M. (2020). *Kick it: A Social History of the Drum Kit*. USA: Oxford University Press.
- Bruford, B. (2018). *Uncharted : creativity and the expert drummer*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Drabløs, P. E. (2012). *From Jamerson to Spenner: A survey of the melodic electric bass through performance practice*. Oslo: NMH-publikasjoner.
- Feagin, J. O., A; Sjoberg, G. (1991). *A Case for the Case Study*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Klapuri, A. (2006). *Introduction to Music Transcription*. I. Tampere, Finland: Springer, Boston, MA.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitative forskningsintervjuen*. Lund, Sverige: Studentlitteratur.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Montfort, M. (1985). *Ancient traditions - future possibilities : rhythmic training through the traditions of Africa, Bali and India*. I. Mill Valley, CA: Panoramic press.
- Roddy, D. (2007). *The Evolution of Blast Beats*. Florida: World Music 4all Publications.
- Rondinelli, B. L., Michael. (2000). *The Encyclopedia of Double Bass Drumming* Hal Leonard Publishing.
- Ruud, E. (2021). *Musikkantropologi*. I. snl.no: Store norske leksikon.



## Vedlegg

### Låtliste for utvikling av rapiditet

År	Låt	Tempo	Gjennomsnitt
1981	Venom - Schizo	110	119
	Saxon - Fire in the Sky	130	
	Rainbow - Spotlight Kid	125	
	Anvil - Bedroom Game	110	
	Praying Mantis - Panic in the Streets	122	
1982	Venom - Schizo	159	132
	Saxon - Fire in the Sky	117	
	Rainbow - Spotlight Kid	141	
	Anvil - Bedroom Game	102	
	Praying Mantis - Panic in the Streets	140	
1983	Venom - Maintou	146	140
	Merciful Fate - Evil	130	
	Mötley Crüe - Red Hot	117	
	Slayer - Evil Has No Boundaries	178	
	Motörhead - Back at the Funny Farm	131	
1984	Anthrax - Soldiers of Metal	145	137
	Merciful Fate - Nightmare	123	
	Celtic Frost - Visions of Mortality	150	
	Venom - Rip Ride	142	
	Hellhammer - Horus Aggressor	125	
1985	Slayer - Praise of Death	192	167
	Possessed - Seven Churches	170	
	Helloween - Murderer	153	
	Exodus - Metal Command	150	
	Megadeth - Killing Is My Business... And Business Is Good!	170	
1986	Sepultura - Empire of the Damned	194	192
	Kreator - Death is your saviour	180	
	Dark Angel - Merciless Death	205	
	Slayer - Angel of Death	202	
	Possessed - Seance	180	
1987	Necrophagia - Reincarnation	142	164
	Mayhem - Necrolust	164	
	Sepultura - Escape to the Void	147	
	Morbid Angel - Thy Kingdom Come	210	
	Necrodeath - ...Agony/The Flag of the Inverted Cross	155	
	Death - Open Casket	164	177

<b>1988</b>	Cynic - Once Misguided	169	
	Pestilence - Parricide	154	
	Morbid Saint - Burned at the Stake	210	
	Darkthrone - Snowfall	186	
<b>1989</b>	Morbid Angel - Immortal Rites	200	200
	Carcass - Exhume to Consume	210	
	Sepultura - Lobotomy	208	
	Sodom - Tired and Red	163	
	Kreator - Stream of consciousness	220	
<b>1990</b>	Obituary - Chopped in Half	152	164
	Entombed - Morbid Devourment	145	
	Nocturnus - Visions from Beyond the Grave	182	
	Napalm Death - If the Truth Be Known	165	
	Death - Defensive Personalities	176	
<b>1991</b>	Unleashed - If they had eyes	146	176
	Darkthrone - Soulside journey	140	
	Morbid Angel - Fall from Grace	200	
	Sepultura - Desperate Cry	180	
	Death - Flattening of Emotions	215	
<b>1992</b>	Obituary - Sickness	140	176
	Cannibal Corpse - Hammer Smashed Face	200	
	Incantation - Golgatha	171	
	Bolt Thrower - Icon	180	
	Deicide - Satan Spawn, the taco daemon	188	
<b>1993</b>	Morbid Angel - Rapture	212	196
	Death - Overactive Imagination	205	
	Demilich - Inherited Rowel	188	
	Levitation - Reduced without any effort		
	Malevolent Creation - Dominated Resurgency	193	
	Gorguts - Orphans of Sickness	180	
<b>1994</b>	Cannibal Corpse - Return to flesh	185	203
	Cryptopsy - Defenestration	210	
	Bolt Thrower - Remembrance	195	
	Brutality - When the sky turns black	195	
	Septicflesh - Mystic Places of Dawn	230	
<b>1995</b>	Death - Symbolic	200	192
	Morbid Angel - Dominate	208	
	Immortal - Blashyrkh	200	
	Meshuggah - Future Breed Machine	180	
	Mortification - Seen it All	170	



<b>1996</b>	Cryptopsy - Slit Your Guts	220	203
	Cannibal Corpse - Perverse Suffering	190	
	Monstrosity - Manic	205	
	Angel Corpse - The Scapegoat	210	
	Vader - Merciless Death	190	
<b>1997</b>	Emperor - Ye Entrancemerium	210	210
	Dimmu Borgir - The Night Masquerade	195	
	Gorgoroth - Profetens Åpenbaring	190	
	Immortal - Frostdemonstorm	210	
	Deicide - Serpents of the Light	190	
<b>1998</b>	Death - Scavenger of Human Sorrow	195	203
	Morbid Angel - Bil Ur-Sag	210	
	Opeth - When	200	
	Nile - Barra Edinazzu	220	
	Dying Fetus - Procreate the Malformed	190	
<b>1999</b>	Cannibal Corpse - Raped By the Beast	196	196
	Hate Eternal - Dogma Condemned	222	
	Behemoth - Ceremony of Shiva	220	
	Mortician - Fleshripper	250	
	Control Denied - Breaking the Broken	200	
<b>2000</b>	Morbid Angel - Ageless, Still I Am	230	214
	Nile - Black Seeds of Vengeance	245	
	Dying Fetus - Destroy the Opposition	200	
	Decapitated - The Eye of Horus	205	
	Vader - The Calling	188	